

**Arte, Redenção e Transformação:  
a experiência da Sociedade Teatro Livre  
(1902-1908)**

**Cláudia Alexandra Gonçalves Figueiredo**

**Dissertação de Mestrado  
em  
História Contemporânea**

**Novembro, 2011**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História Contemporânea realizada sob a orientação científica do  
Professor Doutor José Neves

*À minha bisavó Aurora,  
e ao seu quase um século de prodigiosa memória.*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha equipa de investigação que, coordenada pelo Professor Fernando Rosas, me proporcionou as condições de trabalho imprescindíveis à elaboração desta dissertação. O meu agradecimento à Joana Dias Pereira e à Maria Alice Samara, pela amizade e compreensão demonstradas ao longo deste processo. Para a Ana Catarina Pinto, as palavras são insuficientes para expressar toda a minha gratidão. Este trabalho é também para ela, com afecto.

Ao José Neves, o orientador, agradeço todas as referências que foi dando, e ao Luís Trindade, o facto de ter acompanhado esta investigação de perto e de ter contribuído para o resultado final com coordenadas sempre inteligentes. À Maria Goretti Matias, não posso deixar de agradecer a sua disponibilidade enquanto responsável pelo Arquivo de História Social, bem como a generosidade com que partilhou comigo as informações que tinha sobre o Teatro Livre.

À minha família, queridos avós Malco, Helena e Aurora, ao pai Luís, às minhas irmãs Sílvia e Mariana, aos meus irmãos Manuel e Francisco, e também ao Mário e ao Nuno, uma palavra de reconhecimento pelo cuidado sempre paciente, apesar da minha frequente indisponibilidade. Por fim, à minha mãe, Ana, por me ter ensinado sempre que beleza e justiça não se separam, e ao Filipe, por demonstrá-lo todos os dias.

## **RESUMO**

## **ABSTRACT**

**Arte, Redenção e Transformação:  
a experiência da Sociedade Teatro Livre  
(1902-1908)**

**Art, Redemption and Transformation:  
the experience of the Sociedade Teatro Livre  
(1902-1908)**

**Cláudia Alexandra Gonçalves Figueiredo**

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte, sociedade, teatro, cultura, política, movimentos sociais.

**KEYWORDS:** Art, society, theatre, culture, politics, social movements.

Este trabalho é uma monografia do Teatro Livre, uma sociedade teatral que funcionou em Lisboa entre 1902 e 1908. Formado por um colectivo de intelectuais libertários, socialistas e republicanos próximos do movimento operário, o Teatro Livre foi uma tentativa de educação das massas e de transformação da ordem social pelo teatro. Elaborada no âmbito da História da Cultura Contemporânea, esta dissertação pretende compreender a natureza e o significado político deste projecto estético. Para tal, recorreu-se não apenas à leitura de algumas das peças encenadas mas também às fontes empíricas que nos permitiram integrar esta experiência cultural numa escala nacional e internacional mais alargada.

Representando esteticamente os interesses dos dominados, pela adopção de uma dramaturgia de matriz naturalista, o Teatro Livre fez parte de um projecto mais vasto, desenhado para combater o que era percebido como hegemonia cultural burguesa. Ao nível nacional, enquadrava-se numa frente cultural construída para a emancipação social do proletariado, composta por uma rede de escolas, bibliotecas, jornais, entre outras iniciativas. No plano internacional, o Teatro Livre filia-se na tendência de democratização da cultura verificada um pouco por toda a Europa desse período, onde floresciam inúmeros teatros populares. O objectivo deste trabalho é o de compreender que papel desempenhou o Teatro Livre no processo de construção de uma cultura alternativa, explorando o seu conceito e a sua história relacionando-os com o seu contexto social e político.

This work is a monograph of Teatro Livre (Free Theatre), a theater co-operative performing in Lisbon between 1902 and 1908, in a context of particular social instability and political radicalization. Formed by a group of intellectuals from the ranks of anarchism, socialism and republicanism and engaged with the worker's movement, Teatro Livre was an attempt to educate the working class and to transform the social order throughout theatre. Written in the scope of Cultural Contemporary History, this dissertation aims at understanding the political nature and meaning of this artistic project. In order to do it, we have based our work, not only on the reading of some of the plays performed by Teatro Livre, but also in the empirical sources which allowed us to integrate this cultural experience in a larger national and international scale.

By representing aesthetically the interests of the dominated, adopting a naturalistic dramaturgy, Teatro Livre was part of a wider project, designed to fight what was perceived as the bourgeois cultural hegemony. At a national level, the experience is framed in a cultural front made for the cultural emancipation of the proletariat, composed by a net of schools, libraries, newspapers, among other initiatives. In the international context, Teatro Livre was affiliated with the tendency for cultural democratization, spread a little by all that period's Europe where countless popular theaters flourished. The aim of this work is to understand the role of Teatro Livre on the making of an alternative culture, exploring its concept and history and relating them with the social and political context.

## ÍNDICE

<b>Introdução: Apresentação do objecto de estudo e do estado da questão.</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo Primeiro: A Construção de uma Frente Cultural: os contextos, os agentes, as formas de luta.</b>	
I.1. Mundos precários: a questão social na segunda metade do século XIX.	9
I.2. Velhas armas, novos usos: os protagonistas de uma nova cultura.	20
I.3. Os textos fundadores: a produção teórica em torno de uma nova ideia de teatro.	35
<b>Capítulo Segundo: A Sociedade Cooperativa Teatro Livre: natureza, composição e iniciativas complementares.</b>	
II.1. Assentando bases: os passos para a formação da Sociedade Teatro Livre.	56
II.2. Natureza e Composição da Sociedade: Estatutos, Parecer da Comissão Elaboradora dos Estatutos e origens profissionais dos sócios.	60
II.3. Quatro conferências: as comunicações de Teófilo Braga, Heliodoro Salgado, Angelina Vidal e Ernesto da Silva.	69
II.4. <i>A Humanidade</i> : a revista da Sociedade Teatro Livre.	75
<b>Capítulo Terceiro: A Actividade Teatral: as récitas, os temas e a crítica.</b>	
III.1. 1904: a primeira temporada.	81
III.2. 1905: a segunda temporada.	98
III.3. 1908: a terceira temporada.	111
<b>Conclusão: Memória e considerações finais.</b>	<b>117</b>
<b>Bibliografia e Fontes</b>	<b>124</b>

## **INTRODUÇÃO: APRESENTAÇÃO DO OBJECTO DE ESTUDO E DO ESTADO DA QUESTÃO.**

“Above all, the modern drama, operating through the double channel of dramatist and interpreter, affecting as it does both mind and heart, is the strongest force in developing social discontent, swelling the powerful tide of unrest that sweeps onward and over the dam of ignorance, prejudice and superstition.”<sup>1</sup>

Emma Goldman, 1917

### **O objecto de estudo e a problemática.**

Partindo da análise de um objecto de estudo específico, a presente dissertação pretende demonstrar a dimensão conflitual que a cultura, e em particular o teatro, atingiu no quadro das lutas sociais e políticas da década que antecedeu a revolução republicana. Fundada em Lisboa no ano de 1902, a Sociedade Teatro Livre foi fruto da iniciativa de um colectivo de intelectuais próximos do movimento operário e filiados nas ideias anarquistas, socialistas e republicanas. Inscrita num contexto de acentuada conflituosidade social e de radicalização política, e integrada numa rede de organismos culturais mais vasta, esta sociedade teatral apresentou-se ao público com o mote “Redimir pela Arte, vencer pela Educação”. Tendo como objectivo a transformação social pela arte, os dinamizadores do Teatro Livre procuraram renovar a vida teatral nacional levando à cena repertórios de matriz naturalista e revolucionária que visavam combater a estética dominante, assente no drama romântico e histórico e na comédia. Mal sucedida comercialmente, a Sociedade extinguiu-se seis anos e três temporadas após a sua fundação, em 1908. Foi, contudo, um exemplo paradigmático da dimensão combativa da cultura, problemática de fundo desta dissertação.

Pouco invocada nas análises historiográficas, salvo algumas raras excepções, a actividade da Sociedade Teatro Livre tem sido quase sempre estudada no âmbito

---

<sup>1</sup> GOLDMAN, Emma, 1969, p. 271.



literário, um isolamento que, em nosso entender, tem limitado a compreensão do significado político e social da experiência. Todavia, e alertando para a necessidade de contextualização dos fenómenos culturais, alguns destes especialistas da Literatura têm indiciado a necessidade de uma reavaliação do Teatro Livre que tome em consideração as condições económicas, políticas e sociais da sua existência e das suas produções. Tal é o caso de José Carlos Seabra Pereira que, rejeitando “hipótese de as obras literárias se inserirem no tempo histórico de modo heteróclito e fortuito”<sup>2</sup>, sublinha a necessidade de relacionar essas mesmas obras com a totalidade histórica em que se inscrevem. Não sendo acessória, esta abordagem histórica e interdisciplinar permite, e utilizando uma formulação de Michael Löwy, iluminar a partir de dentro a estrutura significativa da narrativa e assim compreender melhor a sua génese e o seu conteúdo<sup>3</sup>.

Porém, neste trabalho, e no âmbito desta relação dialéctica entre História e Literatura, parte-se do movimento inverso. Sendo evidente a necessidade de enquadramento das obras literárias no seu contexto histórico, torna-se, por outro lado, pertinente pensar o papel que essas obras desempenharam na própria História. Ou por outras palavras, trata-se de compreender não tanto de que forma a História pode iluminar a análise literária, mas antes como a Literatura, e em particular o drama teatral, pode contribuir para a clarificação das dinâmicas e dos processos históricos. Este procedimento não significa a redução da obra literária à condição de documento histórico onde podemos encontrar registados certos factos e acontecimentos. Pelo contrário, trata-se de, e conforme proposto por Luís Trindade, um dos historiadores que em Portugal têm seguido o princípio da primazia da interpretação política dos textos literários, reequacionar a relação entre infra e superestrutura e elevar a produção cultural à qualidade de realidade histórica<sup>4</sup>. Mais do que testemunhar ou indiciar as tensões políticas e sociais de uma época histórica, a obra literária performatiza essas mesmas tensões, legitimando ou invalidando determinados sistemas de valores e de significados e exercendo deste modo uma acção transformadora sobre a sociedade. Neste sentido, o

---

<sup>2</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra, 1983, p. 846.

<sup>3</sup> "Pour cette méthode, le rapport à la totalité historique, socio-économique et politico-sociale, n'est pas un complément extérieur, une annexe, un appendice à l'analyse interne des systèmes idéologiques et produits culturels. Ce rapport *illumine d'intérieur* la structure significative de l'œuvre politique, philosophique ou littéraire et permet de comprendre sa genèse. Elle est donc un élément essentiel pour l'interprétation du *sens* même des œuvres et de leur *contenu*." (LÖWY, Michael, 1976, p. 12).

<sup>4</sup> TRINDADE, Luís, 2008, p. 18.

texto deve ser entendido, como já tinha advertido Terry Eagleton, mais como uma necessidade das ideologias do que como seu produto<sup>5</sup>.

Os dinamizadores do Teatro Livre, entre os quais se contavam nomes como César Porto, Adolfo Lima, Heliodoro Salgado, Ernesto da Silva e Emílio Costa, perceberam com particular clareza esta dimensão política da arte e da cultura. Reconhecendo o palco como “arena de grandes lutas”<sup>6</sup>, esta intelectualidade utilizou-o para questionar abertamente o sistema político vigente e para propor novas subjectividades políticas que significavam a possibilidade de emancipação, isto é, que potenciavam “o desmantelamento da velha partilha do visível, do pensável e do fazível”<sup>7</sup>. Espaço de “dissenso”, como definida por Jacques Rancière, a ficção, permite a multiplicação das formas de re-apresentação do real, uma multiplicidade que tem como efeito o estilhaçamento da “unidade do dado e a evidência do visível” abrindo o caminho para uma “nova topografia do possível”<sup>8</sup>. Ao “dizer” de determinada forma a exploração laboral e a miséria social, as peças do Teatro Livre revelavam as lógicas de poder cristalizadas nos discursos oficiais e culturais, pondo em relação o que, em aparência, surgia isolado. É neste processo de unificação dos dados da realidade, de que falamos neste trabalho, que se define, de forma mais ou menos consciente, a posição ideológica do autor e que se determinam os objectivos políticos da obra. Militante, o Teatro Livre expôs claramente a sua ideia revolucionária, procurando denunciar nas suas peças as disfunções da engrenagem capitalista, considerada injusta e arbitrária. E fê-lo não só no teatro como na imprensa e no ensino, pedras angulares de um mesmo projecto de emancipação política e social.

Em parte baseado na análise de algumas das peças encenadas pelo Teatro Livre - cuja leitura propomos partindo de uma abordagem política, “the absolute horizon of all reading and all interpretation”<sup>9</sup> - este trabalho procura também dar a conhecer a dimensão conceptual e institucional da experiência. Para isso, organizámos a presente narrativa em três grandes capítulos. Num primeiro capítulo, contextualiza-se o aparecimento do Teatro Livre na sua realidade histórica. Salientamos, num primeiro momento, o agravamento da condição do proletariado e da questão social, aspectos que

---

<sup>5</sup> EAGLETON, Terry, 1976, p. 77.

<sup>6</sup> «Teatro do Povo» in *A Obra*, 9 de Dezembro de 1900, p. 3.

<sup>7</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2010, p. 70.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>9</sup> JAMESON. Fredric, 1981, p. 17.

nos pareceram merecedores de algum desenvolvimento na medida em que consistem nos principais temas retratados nos repertórios do Teatro Livre. Esta contextualização permite perceber que realidades eram essas que o Teatro Livre se propunha enunciar. De seguida, e ainda neste primeiro capítulo enquadrámos a experiência do Teatro Livre a dois níveis, nacional e internacional.

Ao nível nacional, e como sugerido pelo historiador António Ventura, ela aparece-nos inscrita numa frente cultural maior, dinamizada por uma intelectualidade afecta ao movimento operário. Esta nova intelectualidade, cuja singularidade histórica procuramos relevar, insere-se no modelo do intelectual militante e universalista inspirado por Émile Zola. No caso específico dos intelectuais portugueses, onde se incluem os entusiastas do Teatro Livre, o seu papel destacou-se por um activo contributo dado na construção de uma rede informal de organismos que contava com escolas, bibliotecas, órgãos de imprensa e actividades de natureza diversa, como cursos e conferências. Esta constelação de organismos, organizada por uma maioria de intelectuais libertários oriundos da pequena e média burguesia e da aristocracia operária, caracteriza-se por uma assinalável coerência interna. Independentes entre si, estes organismos actuavam concertadamente na construção de uma cultura de resistência, representando o Teatro Livre o braço estético dessa cultura.

No plano internacional, o Teatro Livre parece ter sido parte de uma tendência de democratização e de descentralização mais vasta da arte, disseminada nesses anos um pouco por toda a Europa e que tem sido objecto de atenção por parte de alguma historiografia estrangeira<sup>10</sup>. Sendo indubitável a influência do homónimo *Théâtre Libre* de André Antoine na criação do Teatro Livre, outros tributos há a registar, e que não têm sido explorados pelos especialistas da Literatura e do Teatro, o que nos leva a

---

<sup>10</sup> A título de exemplo desta linha de investigação seguida já em diversos países mas não ainda em Portugal, damos os exemplos de alguns trabalhos realizados no âmbito do nosso período de estudo: o contributo de Jeanne Moisand sobre o teatro popular catalão (MOISAND, Jeanne, 2011); os trabalhos de Jonny Ebstein e de Monique Surel-Tupin para o caso francês (EBSTEIN, Jonny, 1987; SUREL-TUPIN, Monique, 1987a, 1987b); os estudos de Gianni Isola para o caso italiano (ISOLA, Gianni, 1991); a contribuição de Ewan Maccoll e de Stuart Cosgrove sobre os teatros de esquerda britânicos (MACCOLL, Ewan, COSGROVE, Stuart, 1985) ou os trabalhos de Philippe Ivernel sobre teatro proletário na Europa (IVERNEL, Philippe, 1991), e mais especificamente, sobre o teatro desenvolvido no contexto da social-democracia alemã (IVERNEL, Philippe, 1987). Destacamos também alguns trabalhos realizados além Atlântico, para o caso específico do teatro anarquista brasileiro, desenvolvido num primeiro momento por imigrantes: o de Michelle Cabral (CABRAL, Michelle, 2008) e o de Maria Thereza Vargas (VARGAS, Maria Thereza, 1980).

dispensar-lhes particular atenção neste trabalho<sup>11</sup>. No decorrer da nossa pesquisa, pudemos identificar outras influências que nos parecem ter sido tão expressivas quanto as do teatro de Antoine. Filiado no conceito de “teatro popular”, o Teatro Livre encontra a sua principal inspiração no *théâtre populaire* francês, dirigido a um público universal e com intuítos educativos. Procuramos, a par da análise das influências de Antoine e dos naturalismos francês e nórdico, sustentar a preponderância do conceito do teatro popular na origem do Teatro Livre.

Num segundo capítulo, tratamos a dimensão institucional da Sociedade Teatro Livre, incidindo sobre os seus aspectos formais (natureza e composição) e elencando as actividades subsidiárias. A documentação da Sociedade encontra-se integrada no espólio Pinto Quartim depositado no Arquivo de História Social do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Muito completo, este *corpus* documental conta com os estatutos, os relatórios de contas, as propostas de sócios, cartazes dos espectáculos, manuscritos vários, alguma correspondência entre outros documentos avulsos, o que nos permitiu reconstituir com rigor o perfil da Sociedade. Junto à documentação, existe também uma significativa colecção de recortes da imprensa relativos às récitas do Teatro Livre, que se revelou muito útil para o mapeamento da crítica teatral. No âmbito das actividades complementares, invocamos as quatro conferências de propaganda do Teatro Livre proferidas no primeiro semestre de existência da Sociedade por Teófilo Braga, Heliodoro Salgado, Angelina Vida e Ernesto da Silva. Fechamos este segundo capítulo analisando a revista da Sociedade, *A Humanidade*, um órgão de propaganda e de crítica que atesta a hegemonia ideológica libertária da Sociedade.

Por fim, num terceiro e último capítulo, tratamos a dimensão estética da experiência. Para tal, descrevemos as três temporadas do Teatro Livre (1904, 1905 e 1908) e analisamos algumas das peças, convocando, paralelamente, a crítica. A escolha das peças regeu-se por um triplo critério: da qualidade literária; da polemicidade dos temas e da disponibilidade integral do texto. Seleccionámos quatro peças: *Em Ruínas*, de Ernesto da Silva, *...Amanhã* e *Às Feras* de Manuel Laranjeira e *Às Vítimas*, de Frédéric Boutet. Terminamos este trabalho com um pequeno ponto onde damos conta da memória que o Teatro Livre deixou, recorrendo aos testemunhos de alguns

---

<sup>11</sup> Salvaguardamos aqui como excepção, o mais recente trabalho de Luiz Francisco Rebello. Nele, o historiador do Teatro alude a outras experiências presentes no espírito dos entusiastas do Teatro Livre, como o Teatro Cívico de Louis Lumet e o Teatro Social de Marselha, de Maxime Lisbonne (REBELLO, Luiz Francisco, 2010, p. 211).

participantes na experiência como o actor e encenador António Pinheiro e a actriz Adelina Abranches.

### **Um breve estado da questão.**

Para concluir esta introdução, resta apenas fazer um breve mas necessário balanço do estado da questão, remetendo para alguns dos trabalhos que serviram como ponto de partida à nossa reflexão. Destes contributos, dois deles se salientam pela dimensão política atribuída ao Teatro Livre, o de Maria Aparecida Ribeiro e o de José Carlos Seabra Pereira, em particular o deste último autor que, como já foi dito, adverte para a importância de inserção das obras no seu contexto histórico. Nesta linha, o historiador da Literatura faz corresponder aparição do Teatro Livre ao relançamento do Partido Republicano Português e à reorganização do movimento operário sob a influência anarquista, bem como às acções educativas e de propaganda associadas a ambos<sup>12</sup>. Por seu turno, e na esteira das conclusões de Seabra Pereira, Maria Aparecida Ribeiro filia a experiência nas ideias libertárias, disseminadas de forma sistemática em Portugal a partir dos anos 80 do século XIX. Para ilustrar este fundo político da experiência, ambos os autores referem o apoio prestado pelas publicações libertárias à iniciativa<sup>13</sup>, ideia que aqui corroboramos através da análise da revista *A Humanidade*, editada em estreita relação com a Sociedade Teatro Livre.

Não podemos deixar de mencionar as referências feitas na área da História Contemporânea, sendo de destacar o trabalho de António Ventura. Recorrendo à documentação da Sociedade Teatro Livre, não referida pelos autores anteriormente citados, o trabalho de António Ventura, forneceu importantes pistas para a presente investigação. Realçando a heterogeneidade das origens ideológicas dos membros da Sociedade, António Ventura associa a experiência à Federação Socialista Livre e a uma constelação de organismos criados para a educação dos trabalhadores<sup>14</sup>, uma linha interpretativa seguida neste trabalho na tentativa de compreender a amplitude do significado social e político da experiência. Deste modo, Ventura insere este projecto no quadro da consolidação das ideais políticas revolucionárias desenvolvidas na primeira

---

<sup>12</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra, 1983, p. 850.

<sup>13</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra, 1982, p. 36; RIBEIRO, Maria Aparecida, 1994, p. 401.

<sup>14</sup> VENTURA, António, 2000, 157-160.

década do século XX. Também nesta direcção aponta César Oliveira, referindo muito sucintamente o Teatro Livre e relacionando-o com a efervescente actividade dos libertários no seio do movimento operário<sup>15</sup>.

Ainda no grupo dos historiadores, uma diferente perspectiva apresenta-nos Rui Ramos. Confinando a experiência ao campo estético e literário, e mais especificamente à obra do “desenraizado” Manuel Laranjeira, Rui Ramos não a articula com as ideias políticas nem com o movimento operário que então se expandia, e contrariamente à grande parte dos autores aqui mencionados. Colocando a tónica na fraca qualidade dos repertórios e no sentimento decadentista de fim-de-século, Ramos atribui o falhanço da experiência ao cansaço do público face aos temas de matriz naturalista e ibseniana, para o historiador, uma “coisa velha e remexida”. Recusando qualquer traço de inovação ao Teatro Livre, Rui Ramos aponta a experiência como tratando-se apenas de uma extensão do naturalismo em Portugal, considerando-a como um “fruto local da epidemia de companhias de teatro naturalista que avassalou a Europa depois da fundação da primeira desse género em Paris” por André Antoine<sup>16</sup>.

Outra opinião apresenta-nos o historiador do Teatro Luiz Francisco Rebello. Filiando a experiência nos movimentos naturalistas, Luiz Francisco Rebello aponta as razões do fracasso da experiência, para este autor associadas à própria natureza política do projecto. Segundo Luiz Francisco Rebello, bem como para Seabra Pereira e para Maria Aparecida Ribeiro, o falhanço da iniciativa prendeu-se essencialmente com o desfavor da crítica, quase toda conservadora. Para Rebello, a crítica, apodando invariavelmente as obras levadas à cena pelo Teatro Livre de “jacobinas, demagógicas, anarquistas, imorais e dissolventes”<sup>17</sup>, terá contribuído para o afastamento do público burguês. Por seu turno, Duarte Ivo Cruz, analisando a componente dialógica do social e da estética, assinala a militância das peças, sugerindo que os “excessos da temática da época” acabaram por fragilizar a qualidade dos textos, não obstante a “pujança do talento e a exuberância da criação”<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> “Através desta presença no quotidiano dos trabalhadores, os anarquistas souberam também montar Escolas Livres no Porto e em Lisboa e um Teatro Livre em Lisboa; compuseram canções sociais, estavam presentes em todas as manifestações onde houvesse trabalhadores.”(OLIVEIRA, César, 1973, p. 198).

<sup>16</sup> RAMOS, Rui, 2001, p. 276.

<sup>17</sup> REBELLO, Luiz Francisco, 2005, p. 60.

<sup>18</sup> CRUZ, Duarte Ivo, 1983, p. 137.

Há ainda a assinalar outros significativos contributos, como o de Bernard Martocq, autor da extensa biografia *Manuel Laranjeira et son temps*, a partir da qual elabora um artigo consagrado exclusivamente ao Teatro Livre. Neste artigo, Martocq destaca o valor da obra dramática do seu biografado, contrastante com uma alegada mediocridade do valor literário das restantes peças encenadas pela Sociedade. Contudo, conclui que o principal mérito da experiência consistiu na vontade expressa de agitar a vida teatral portuguesa, mergulhada no “conformismo, na rotina e na preguiça intelectual”<sup>19</sup>. Ainda no âmbito das biografias, uma outra referência é feita ao Teatro Livre, por Norberto Cunha, autor de uma biografia de Abel Salazar. Salientando a ousadia da experiência, Norberto Cunha destaca o empenho dos seus intervenientes no “processo de conversão do teatro português a um naturalismo intervencionista”, apontando a obra de Manuel Laranjeira - a que atribui um “exaltado radicalismo aparentemente anti-republicano” - como portadora de um peso social “até então nunca atingido entre nós”<sup>20</sup>. Um peso que era social, mas também político, como procuramos demonstrar nas páginas que se seguem.

---

<sup>19</sup> MARTOCQ, Bernard, 1985, p. 512-513.

<sup>20</sup> CUNHA, Norberto, 1997, 46-47.

## **CAPÍTULO PRIMEIRO: A CONSTRUÇÃO DE UMA FRENTE CULTURAL: OS CONTEXTOS, OS AGENTES E AS FORMAS DE LUTA.**

“Mas quero somente estabelecer aqui que os que recusam à obra de arte o direito de exprimir uma intenção pronunciada, de ter uma tendência – esses nos mostram nas suas próprias obras que também eles possuem uma tendência.”<sup>21</sup>

Bjørnstjerne Bjørnson, 1903

### **I.1. Mundos precários: a questão social na segunda metade do século XIX.**

#### **O agravamento da condição do operariado e a radicalização das suas lutas.**

Período de instabilidade política e de agravamento da questão social, o último quartel do século XIX foi palco de significativas transformações sociais que o Teatro Livre procurou captar e interpretar nos seus repertórios. A emergência de um proletariado urbano redefiniu a malha social de Lisboa, muito embora a matriz populacional nacional fosse ainda essencialmente rural<sup>22</sup>. Apesar de incipiente, a implementação das indústrias manifestou-se na reconfiguração da cidade que, devido às migrações internas, cresceu desordenadamente ao longo de toda a segunda metade do século XIX. Desenraizada, uma numerosa população chegada dos campos instalava-se como podia dentro e fora dos muros da cidade em bairros improvisados, em palácios e conventos abandonados ou em lúgubres pátios<sup>23</sup>. A população aumentava indo “os operários fugindo das ruas direitas para as travessas, das travessas para os becos e, ainda nestes, para as casas que ameaçam ruína, e onde o Conselho de Saúde nunca pisou”<sup>24</sup>. Entre 1864 e 1878, e apenas em relação à população intramuros, a cifra de habitantes ascendeu de 164.000 para 187.000, contando-se no ano de 1890 quase 300.000 almas

---

<sup>21</sup> Excerto do discurso de agradecimento pela atribuição do prémio Nobel da Literatura (1903) in BJØRNSON, Bjørnstjerne, 1962, p. 26.

<sup>22</sup> Em 1890, a população urbana não excedia os 5% (FONSECA, Carlos da, 1982, p. 371).

<sup>23</sup> PEREIRA, Nuno Teotónio, 1994, pp. 510-511.

<sup>24</sup> ALMEIDA, Fernando António, 1994, pp. 103-104.



em Lisboa<sup>25</sup>. Em 1905 Malheiro Dias dá-nos a sua impressão da cidade nas *Cartas de Lisboa*. Nestas, o monárquico sublinha os contrastes sociais desta Lisboa em expansão: “Metodicamente, Lisboa separou a ventura da desventura, a opulência da míngua, o riso da lágrima, a seda do farrapo, a indigestão da fome (...) o pobre foi escorraçado de todos os locais saudáveis e arejados, tângido para Xabregas, para Alcântara, para a Mouraria, para Alfama”<sup>26</sup>. Embora literária, esta imagem não deixa de indiciar os efeitos da densificação urbana neste período, traduzidos na saturação dos equipamentos e na degradação das condições de vida das classes populares.

Proliferação de doenças, privação material e promiscuidade caracterizavam as condições de existência deste proletariado em formação, amontoado em habitações exíguas e insalubres que se multiplicavam à margem de qualquer plano urbanístico e ao sabor da instalação das indústrias e da sua necessidade de mão-de-obra<sup>27</sup>. O problema da habitação, expresso pelo Teatro Livre através da imagem de miséria projectada nos ambientes domésticos onde se desenrolam algumas das peças, prolonga-se durante toda a segunda metade do século XIX alongando-se até bem dentro do século XX. A questão do inquilinato e a reivindicação da abolição do imposto sobre as rendas de casa foram um cavalo-de-batalha transversal a toda a luta do proletariado moderno<sup>28</sup>.

As péssimas condições de habitação do proletariado eram frequentemente denunciadas na imprensa da época. Gomes dos Santos, colaborador do diário socialista *A Luta* apelava ao emprego de todos os esforços possíveis para o combate à extinção destes “antros anti-higiénicos”. Dramática, a situação exigia para Gomes dos Santos soluções radicais: “Destruir pelo fogo, pela dinamite, esses bairros imundos, essas casarias sujas, onde a luz do sol não penetrou nunca, e edificar, em seu lugar, construções adequadas, com todos os requisitos e predicados que a higiene exige, eis o que se nos afigura urgente e inadiável”<sup>29</sup>. Convertidas num problema de higiene pública,

---

<sup>25</sup> CABRAL, Manuel Villaverde, 1976, p. 332.

<sup>26</sup> DIAS, Carlos Malheiro, 1905, p. 275.

<sup>27</sup> “A localização das vilas operárias em Lisboa está relacionada com as zonas onde se construíram as fábricas na segunda metade do século XIX e que têm por características serem zonas de periferia à beira rio e servidas por caminhos-de-ferro (...) Tendo como finalidade facilitar a fixação de mão-de-obra para esta indústria nascente, as vilas foram sendo construídas em zonas vizinhas das fábricas, prolongando-se ao longo das vias de acesso às concentrações industriais e afastando-se progressivamente delas à medida que os terrenos iam encarecendo por efeitos de procura.” (PEREIRA, Nuno Teotónio, 1994, p. 517).

<sup>28</sup> Como sublinha Manuel Villaverde Cabral, a questão das péssimas condições das habitações e da exorbitância das rendas praticadas foi uma das principais preocupações expressas pelas Associações de Classe nos Inquéritos de 1909 (CABRAL, Manuel Villaverde, 1977, p. 440).

<sup>29</sup> «Higiene Social» in *A Luta*, 30 de Maio de 1900, p. 1.

as habitações operárias eram apontadas como “focos de miséria” de onde “irradiam as epidemias, as moléstias eminentemente contagiosas, como a tuberculose, essa doença que ceifa anualmente milhares de seres”<sup>30</sup>.

A tuberculose, flagelo também visado pelo Teatro Livre e que nestes anos grassava em Lisboa, começava a atingir outras classes sociais, tornando-se um problema não só do operariado mas do conjunto da sociedade<sup>31</sup>. A expansão da tísica além das fronteiras dos bairros insalubres precipitou a discussão pública do problema, e no final do século XIX ensaiam-se algumas medidas de combate à propagação da doença. Neste sentido, são organizadas inúmeras campanhas de informação promovidas por membros das classes médicas e dirigidas a um público operário, e cujos textos são muitas vezes divulgados na imprensa da época. Tal é o caso de uma conferência proferida em Julho de 1900 na associação de classe dos manufactores de tecidos de Alcântara pelo médico Estevão de Vasconcelos, intitulada “A tuberculose nas classes proletárias”. Nesta, o médico aponta as deficientes condições de higiene das habitações e dos locais de trabalho, onde “os operários são assassinados devido à falta de ar”<sup>32</sup>, dissertando em seguida sobre o problema da debilidade do regime alimentar do operariado. O problema da alta dos preços dos bens de consumo primários<sup>33</sup>, que tinha já levado a Liga Nacional contra a Tuberculose a apelar ao Estado para a redução dos impostos de consumo, é sublinhado por Vasconcelos, que termina a conferência incitando os operários a exigirem do Estado o atendimento das suas reclamações, “a que têm todo o direito, em virtude de serem colectados com pesadíssimas contribuições que são obrigados a pagar”<sup>34</sup>.

A erradicação do problema exigia soluções políticas concretas, como a abolição do imposto sobre o consumo, mas também a elaboração e, sobretudo, a aplicação de uma legislação laboral adequada que protegesse os trabalhadores, especialmente as mulheres e as crianças, dos longos e extenuantes serões de trabalho que, aliados à

---

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> PEREIRA, Nuno Teotónio, 1994, p. 509.

<sup>32</sup> «Conferência sobre tuberculose» in *A Luta*, 9 de Julho, de 1900, p. 2.

<sup>33</sup> Edgar Rodrigues estima, para entre 1900 e 1910, uma inflação de 60 a 62% nos preços dos géneros alimentares, a par de um aumento salarial médio de apenas cerca de 30 a 35%. (RODRIGUES, Edgar, 1980, p. 231). Para além dos elevados preços dos bens essenciais, outro dos problemas para o qual se exigia resposta era o da falsificação dos géneros. Gomes dos Santos no jornal *A Luta*, apela à fiscalização “de forma a evitar as adulterações, as falsificações que comerciantes pouco escrupulosos põem à venda, orientados pela ganância e pela impunidade que lhes é, relativamente, assegurada.” («Higiene Social» in *A Luta*, 30 de Maio de 1900, p. 1).

<sup>34</sup> «Conferência sobre tuberculose» in *A Luta*, 9 de Julho, de 1900, p. 2.

referida escassez alimentar, concorriam para a fragilização dos corpos proletários. Estevão de Vasconcelos, aludindo aos progressos legislativos realizados neste âmbito em países como a França e a Alemanha, adverte na sua conferência para a necessidade de “regular o trabalho das mulheres e menores nas fábricas, dando-lhes conforme as suas forças e aptidões, mas nunca de uma forma excessiva”<sup>35</sup>.

Face à inacção estatal perante a degradação da sua situação, os trabalhadores intensificam os esforços organizativos na última década do século XIX. Multiplicando-se a partir de 1891<sup>36</sup>, ano da sua legalização, as associações de classe procuraram, pela solidariedade, resolver os problemas e suprir as lacunas no quotidiano dos trabalhadores, ajudando companheiros desempregados ou doentes e criando escolas e bibliotecas para a sua instrução. A expansão das ideias anarquistas no seio do movimento operário deu-lhe um novo fôlego, e intensificaram-se as práticas de acção directa. Eclipsada desde 1872-1873<sup>37</sup>, a doutrina anarquista ressurgiu em Portugal em finais dos anos 80, e entre 1893 e 1895 os libertários, “em aberta concorrência com os socialistas”<sup>38</sup>, ganharam preponderância nas associações de classe, consolidando aí as suas ideias e os seus projectos.

O endurecimento da luta operária, culminante na constituição de um sindicalismo de tipo revolucionário<sup>39</sup>, suscitou a quase imediata reacção do Estado. As greves, proibidas pelo Código Penal entre 1852 e 1910, foram alvo de medidas repressivas adicionais, que procuravam travar a onda de protesto que a partir da década de 80 se alastrou. É assim que nasce em 1896 o célebre decreto de 13 de Fevereiro, promulgado por João Franco e que previa a deportação para Timor dos líderes sindicais. Esta lei, dirigida especialmente aos anarquistas mas que mereceu o repúdio generalizado

---

<sup>35</sup> *Idem*. As informações colectadas pelo médico no final da conferência junto dos trabalhadores dos tecidos são paradigmáticas da violência laboral a que crianças e mulheres se encontravam sujeitas, havendo teceideiras e menores a cumprir jornadas de trabalho de 14 horas a troco de salários irrisórios, e que mal chegavam para a alimentação diária

<sup>36</sup> Maria Alexandre Lousada, no levantamento que elaborou de todas as associações em Portugal, conclui que as associações de trabalhadores ou profissionais cresceram, entre 1891 e 1934, de 17 para 847, o que nos dá uma ideia da prolífera actividade associativa para este período. Estes resultados não conheceram, infelizmente, de uma publicação autónoma, pelo que nos socorremos de um quadro dos dados obtidos pela historiadora incluído num artigo de João Freire (FREIRE, João, 2007, p. 303).

<sup>37</sup> FONSECA, Carlos da, s.d., p. 23.

<sup>38</sup> VENTURA, António, 2000, pp. 86-87.

<sup>39</sup> PEREIRA, Joana Dias, 2008.

de socialistas e de republicanos<sup>40</sup>, tinha efeitos retroactivos, facto que revela a firmeza repressiva com que o governo lidava com as reivindicações do proletariado por melhores condições de trabalho e de vida.

Um pouco por todo o país, e apesar da aspereza da lei, as greves foram-se multiplicando, tomando no despoitar do século XX a forma de greve geral. A alta dos preços e o aumento da carga fiscal foram, segundo Manuel Villaverde Cabral, as razões catalisadoras destas greves<sup>41</sup>. Em 1902, regista-se a primeira greve contra as multas que penalizavam os erros cometidos durante o trabalho, organizada pelos operários e operárias da Fábrica de Tecidos Lisbonense<sup>42</sup>, e ainda nesse ano dá-se a paralisação da indústria dos lanifícios da Covilhã, conflito saldado pela vitória dos trabalhadores que conseguem os aumentos salariais exigidos<sup>43</sup>. A situação adensa-se em 1903, ano da greve dos tecelões do Porto e dos trabalhadores da Empresa Industrial Portuguesa, uma importante manifestação de solidariedade entre as classes metalúrgicas de Lisboa e Porto<sup>44</sup>.

Mas os acontecimentos mais graves desse ano ocorreram em Coimbra, no dia 12 de Março, num protesto com “ares de motim”<sup>45</sup>. De origem espontânea, o movimento foi despoletado pela reivindicação inicial dos pequenos vendedores de mercado contra o pagamento de licenças e multas, uma mobilização cidadã que traduzia uma “politização de tipo moderno” desenvolvida neste alvor do século XX um pouco por todo o país<sup>46</sup>. Em poucas horas, a contestação reuniu o apoio do povo de Coimbra, que pretendia “afirmar toda a sede de justiça que o dominava” e “proclamar bem alto a sua indignação contra as repetidas espoliações de que tem sido vítima”<sup>47</sup>. Para além das associações operárias, juntaram-se também estudantes anarquistas e militantes republicanos, uma activa presença que, aliada à insuficiência circunstancial das tropas, terá contribuído para a força do movimento<sup>48</sup>. Com ordens para reprimir os protestos, as tropas do

---

<sup>40</sup> A revista criada pela Sociedade Teatro Livre, *A Humanidade*, que abordaremos com detalhe no segundo capítulo, publicou em vários números colectâneas de opiniões sobre a lei do 13 de Fevereiro, frequentemente adjectivada de “monstruosa”, “desumana” e “desonrosa” (*A Humanidade*, 17 de Junho de 1905, pp. 4-5).

<sup>41</sup> CABRAL, Manuel Villaverde, 1988, p. 121.

<sup>42</sup> RODRIGUES, Edgar, 1980, pp. 140-141.

<sup>43</sup> CABRAL, Manuel Villaverde, 1988, p. 125.

<sup>44</sup> RODRIGUES, Edgar, 1980, p. 142.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 141.

<sup>46</sup> PALACIOS CEREZALES, Diego, 2011, p. 189.

<sup>47</sup> Fernando Emídio da Silva citado em: CABRAL, Manuel Villaverde, 1988, p. 123.

<sup>48</sup> PALACIOS CEREZALES, Diogo, 2011, p. 193.

governo, entretanto reforçadas por contingentes recrutados de outras localidades<sup>49</sup>, abriram fogo sobre a multidão. A vitória deste movimento popular não organizado, traduzida na suspensão das multas pelo Governo, custou a vida de quatro grevistas e ferimentos em mais alguns outros. Este movimento foi assinalado pelo libertário Campos Lima como simbólico e exemplar: “o movimento de Coimbra não foi uma coisa inútil, ecoou em todo o país. Levantou todas as consciências (...) Como educação revolucionária teve ainda este valor: ficou-se a saber em Portugal que há só um meio de resistir a impostos iníquos, imitar Coimbra.”<sup>50</sup>. A solução insurreccional configurava-se, assim, como a única saída para as massas trabalhadoras.

### **A formação das margens: a massificação urbana e o problema da exclusão social do proletariado.**

A intensificação do grau de conflituosidade social reflectia o esmagamento económico das massas trabalhadoras. A pressão fiscal e a exploração laboral de que eram alvo traduziam-se na desproporcionalidade dos salários face ao aumento das exigências produtivas e ao elevado custo de vida. As classes trabalhadoras, cada vez mais marginalizadas, não só no espaço físico como na arquitectura social, encontravam-se sujeitas a um regime laboral instável e precário, o que agravava a sua vulnerabilidade económica. Um despedimento, uma doença, uma morte, enfim, a ausência de um rendimento, facilmente desestruturava as economias familiares e lançava os operários e suas famílias para uma situação de carência material extrema, o que fazia do trabalhador “sempre potencialmente um pobre”<sup>51</sup>. O crescimento do pauperismo, iminente e efectivo, traduziu-se no aumento do recurso a práticas socialmente marginalizadas, como a mendicância, o furto, o jogo e a vadiagem, mas também a prostituição, o aborto, o infanticídio e o suicídio. Praticamente excluídas dos repertórios exibidos à época nas salas comerciais, estas práticas foram relevadas pelo Teatro Livre, que as procurou resgatar da obscuridade discursiva problematizando-as como efeitos de uma organização social imperfeita.

---

<sup>49</sup> PALACIOS CEREZALES, Diogo, 2011, p. 193

<sup>50</sup> Citado em : CABRAL, Manuel Villaverde, 1988, p. 124.

<sup>51</sup> LOPES, Maria Antónia, 1998, p. 427.

Ao longo da segunda metade do século XIX a questão social avolumou-se e formaram-se as margens de uma sociedade em vias de industrialização, uma multidão heteróclita de doentes, mendigos e velhos sem lugar na nova ordem liberal que se construía sob os signos do trabalho e da propriedade. Esta multidão que, pela sua volatilidade transcende quase totalmente o “esforço interpretativo do historiador”<sup>52</sup>, englobava boa parte do proletariado cujas remunerações, parcas e flutuantes, muitas vezes não ultrapassavam os “limites da sobrevivência fisiológica”<sup>53</sup>. Mesmo trabalhando, muitos indivíduos situavam-se nestas margens, tendo de recorrer a formas de rendimento suplementares, como a mendicidade e a prostituição, práticas que aumentam no decorrer da segunda metade do século XIX.

O trabalho não era garantia de autonomia económica e a questão da mendicidade, e de outras actividades consideradas marginais, como a prostituição, é inextrincável do pauperismo que caracteriza a emergência deste proletariado urbano, uma reserva de mão-de-obra para as necessidades produtivas crescentes. Unidas na miséria e na revolta, as classes laboriosas confundiam-se cada vez mais com as classes ditas perigosas<sup>54</sup>, dada a instabilidade das suas vidas e a alternância dos seus comportamentos. Muitos trabalhadores, depois da sua jornada, viam-se obrigados a abdicar da sua dignidade e a pedir pelas ruas, engrossando as fileiras da miséria. Apesar de ter sido constitucionalmente consagrado como direito pela nova ordem liberal, o trabalho não era sinónimo de segurança e saúde dos trabalhadores. A situação da mendicidade exercida por trabalhadores consistia num problema antigo, remontando, pelo menos, ao período da Regeneração. Em 1863, lê-se no periódico *O Defensor do Trabalho*:

“Nem todo o operário é pobre, é verdade, mas a maioria granjeia o pão de cada dia para sustento de numerosa família (...) Quantas vezes se há visto *um operário escolher a noite* para vir mendigar nas ruas uma esmola e estender trémulo e envergonhado a mão calejada do trabalho? Quantas vezes a honrosa blusa do operário se vê humilhada pelas pouco convenientes respostas daqueles a quem recorre? Olha-se sempre com certo desprezo para os que trajam andrajos e farrapos porque os seus

---

<sup>52</sup> LOPES, Maria Antónia, 1998, p. 427.

<sup>53</sup> CABRAL, Manuel Villaverde, 1977, p. 440.

<sup>54</sup> CHEVALIER, Louis, 1984, p. 646.

salários mal chegam para o parco alimento, e disto, infelizmente, temos oculares provas. E se algum se levanta em seu auxílio é logo citado como defensor da indolência, em lugar de ser defensor do trabalho”<sup>55</sup>.

Figuras nocturnas, estes mendigos-operários viam-se muitas vezes forçados a transpor o limiar da legalidade e da dignidade para garantir a sua sobrevivência, tornando-se evidente nesta imagem jornalística que a marginalização social não era um problema exclusivo dos sem trabalho. Mas, trabalhando ou não, o vagabundo representava sempre a antítese do novo espírito empreendedor burguês e um factor desestabilizador no novo sistema valorativo liberal, consistindo em peça imprevista e destoante numa sociedade organizada e unificada pelo trabalho, onde todos os homens, ricos e pobres, mediante a assumpção de um papel específico, deveriam tomar parte<sup>56</sup>.

A criminalização do mendigo é justificada no discurso liberal pela sua atitude de auto-exclusão da nova lógica laboral, comportamento considerado patológico e próprio dos incapazes de lutar pela sobrevivência, isto é, de obedecer às novas regras do trabalho assalariado<sup>57</sup>. É com base na atitude do pobre face ao trabalho que o Estado determina a sua acção, distinguindo os indigentes aptos dos inaptos para o trabalho<sup>58</sup>. A disciplina laboral confundia-se já com a disciplina social: ao refinamento da cultura do trabalho corresponde uma intensificação das práticas punitivas em relação à mendicidade, cujo “grau de perigosidade, mais potencial do que real (...) faz com que se torne um delito de grande expressão no final do século XIX e inícios do século XX, quando anteriormente a sua incidência era insignificante”<sup>59</sup>. Tal como Julien Damon refere, esta intensificação repressiva corresponde a um esforço de purificação social que, entre 1880 e 1914 se converteu numa autêntica “cruzada” contra a vagabundagem<sup>60</sup>.

---

<sup>55</sup> «18 de Janeiro» in *O Defensor do Trabalho*, 19 de Janeiro de 1863, p. 1 (itálicos nossos).

<sup>56</sup> “L’ordre du travail réunit les hommes : les pauvres comme les riches, les ouvriers comme les maîtres, toutes doivent y trouver leur place.” (PROCACCI Giovanna, 1993, p. 59)

<sup>57</sup> “Descreve-se a vadiagem como uma *doença* de pessoas que, devido à sua relativa fraqueza na luta pela sobrevivência ou incapacidade de acatarem a disciplina social e laboral, estavam incapacitadas de se habituar ao ritmo e às condições do trabalho assalariado. Como pequeno crime, era punida com penas insignificantes, por vezes alguns dias de prisão. Depois de restituídos à liberdade, os indivíduos condenados por vadiagem, regressavam rapidamente à cadeia, pois nada se altera entretanto na sua condição.” (VAZ, Maria João, 1998, p. 82).

<sup>58</sup> LOPES, Maria Antónia, 1998, p. 428.

<sup>59</sup> VAZ, Maria João, 1998, p. 82.

<sup>60</sup> DAMON, Julien, 1995, p. 27.

A par destes mendigos trabalhadores e não trabalhadores, outro elemento marginal desta Lisboa em mutação eram as prostitutas, que se multiplicaram na segunda metade do século XIX, e que o Estado também procurou classificar, quantificar e controlar através de mecanismos vários. Os mapas dos relatórios produzidos pelas autoridades fornecem alguns números que sugerem o aumento desta prática. Assim, se oficialmente em 1858 se contavam 825 prostitutas, no ano seguinte este número ascende para 1077, sendo que no ano de 1871 as mulheres matriculadas são já em número de 1257<sup>61</sup>. O aumento da prostituição em Lisboa na segunda metade do século XIX, tendência que se mantém na alvorada do século XX, deve-se em parte à chegada de muitas mulheres do campo que, não encontrando trabalho como criadas de servir, recorriam à prostituição para sobreviver nessa cidade grande que hostilmente as acolhia.

Um estudo do médico Ângelo da Fonseca, publicado em 1902, informa-nos das origens geográficas e também socioprofissionais das matriculadas entre 1862 e 1901, encontrando-se à cabeça destas, as criadas de servir, seguidas das costureiras e das operárias<sup>62</sup>, destacando-se entre as últimas as jornaleiras e cigarreiras<sup>63</sup>. Alain Corbin, no seu estudo sobre a miséria sexual e a prostituição no século XIX francês, refere como uma das principais causas da prostituição no meio operário os baixos salários pagos às trabalhadoras. O problema da prostituição das operárias foi incorporado no discurso operário militante por alguns pensadores socialistas, como Proudhon e Engels, que consideravam o mercado sexual como mais uma expressão da exploração capitalista. Para estes pensadores, a miséria das mulheres que trabalhavam nas fábricas e nos *ateliers* vulnerabilizava-as aos assédios dos patrões, mestres e contramestres, “ameaças da virtude proletária”<sup>64</sup>. Um “harém de capitalistas”<sup>65</sup>, o local de trabalho convertia-se num espaço de desmoralização das mulheres operárias até pelas próprias condições físicas. Como nota Corbin, e citando um estudo de Madeleine Guilbert, as fábricas e oficinas eram apontadas pelos militantes do movimento operário como espaços de

---

<sup>61</sup> ALMEIDA, Fernando António, 1994, pp. 173-174.

<sup>62</sup> FONSECA, Ângelo, 1902, pp. 342-363.

<sup>63</sup> ALMEIDA, Fernando António, 1994, p. 174. O caso específico das cigarreiras foi tratado num artigo por Maria Goretti Matias, no qual a autora chama a atenção para a forma como as operárias eram, de um modo geral, olhadas e representadas, concluindo que: “No final de oitocentos, ser operária era um termo pejorativo, sinónimo de indivíduo sem educação, de mulher perdida, de mãe desnaturada. Os próprios trabalhadores as olhavam com desprezo, como seres sempre à beira de venderem, não só os braços, mas também o corpo.” (MATIAS, Maria Goretti, 1986, p. 26). Figuras duplamente estigmatizadas, as mulheres trabalhadoras eram ao mesmo tempo vítimas da exploração capitalista, que as recompensava com salários menores, e do julgamento de uma sociedade regida por preconceitos de classe e de género.

<sup>64</sup> CORBIN, Alain, 1982, p. 347.

<sup>65</sup> *Ibidem*.



desmoralização e de promiscuidade devido aos horários laborais, que tantas vezes se prolongavam pela noite, mas também à gestualidade de muitas das tarefas e ao calor excessivo, que geralmente se fazia sentir nesses locais, factores que potenciavam comportamentos de natureza sexual<sup>66</sup>. Sendo difícil de apurar, é também de supor que no caso português, estas mulheres da vida alternavam ou combinavam o comércio sexual com as profissões legítimas, quando estas últimas não proviam rendimento suficiente à sua subsistência.

Tal como o mendigo, a prostituta representa um “outro” social, uma figura de alteridade, um exemplo a negativo num “cenário urbano imaginário”<sup>67</sup>. A segregação social destas mulheres fundamenta-se na “tendência para explicar um fenómeno que é social por causas não sociais: morais, legislativas, psicológicas, místicas, biológicas”<sup>68</sup>, que redundava muitas vezes na patologização destes comportamentos, um argumento legitimado pelos agentes do discurso médico que se foram impondo ao longo do século XIX como “engenheiros do social” no processo de estabilização dos corpos, dos espíritos e dos comportamentos<sup>69</sup>. Atribuindo as causas da doença a uma perigosa combinação entre a degenerescência moral do meio e o temperamento da mulher<sup>70</sup>, Ângelo da Fonseca conclui: “De resto nada há de particular na vida da meretriz portuguesa: fisiologicamente é uma doente”<sup>71</sup>.

É por esta altura também, em finais do século XIX, que o discurso legislativo constrói duas figuras distintas, conforme avançado por Susana Silva: tal como o mendigo, subclassificado mediante critérios de aptidão para o trabalho, as prostitutas também se desdobram em dois grupos, podendo ser “genuínas” ou “teatrais”. O que as separa é o tipo de necessidade que as leva à prática do comércio sexual e, se no caso das prostitutas “teatrais” é a vaidade e o luxo, e até a luxúria que as impele a vender o

---

<sup>66</sup> *Idem*.

<sup>67</sup> Marginal, a prostituta não deixa por isso de fornecer um modelo em torno do qual se organizavam outras identidades: “Tanto para as mulheres como para os homens, a prostituta ocupava uma posição profundamente simbólica e equívoca num cenário urbano imaginário. As mulheres da classe média organizaram a sua própria identidade em volta da figura da *mulher perdida*, fantasia que reformularam e manipularam para explorar a sua própria subjectividade. A maior parte das mulheres aceitava a prostituta como uma *Outra* degradada, a alternativa aviltada e sexualizada à feminilidade maternal doméstica.» (WALKOVITZ, Judith R., 1994, p. 418).

<sup>68</sup> PAIS, José Machado, 1983, p. 949.

<sup>69</sup> BEAUNE, Jean-Claude, 1985, p. 192-193.

<sup>70</sup> “A perversão moral do meio influenciando fortemente a mulher, muitas vezes vítima de uma precocidade perigosa que lhe importa a necessidade de satisfazer o instinto genésico, mesmo a despeito da quebra dos laços da família – representa a causa mais para temer da prostituição porque entra em linha de com um dos factores mais perigosos – o temperamento.” (FONSECA, Ângelo, 1902, pp. 70-71).

<sup>71</sup> *Idem*, p. 80.

corpo, no caso das genuínas é a verdadeira necessidade, a fome e a miséria<sup>72</sup>. Contudo, e como conclui Susana Pereira Bastos, a prostituição era ainda no início do século XX uma actividade relativamente tolerada, desde que praticada de acordo com os regulamentos vigentes<sup>73</sup>, agravando-se a sua repressão a partir dos anos 30 com a instauração do Estado Novo, período estudado por esta autora.

Classes que se tornavam perigosas vivendo à margem da lei e dos costumes, estas massas populares urbanas consistiam numa crescente ameaça à nova ordem liberal, problema que o Estado tentou resolver pelo reforço da repressão e pela contenção das práticas marginais aos limites da previsibilidade jurídica. Quanto ao padrão de criminalidade estabelecido para os finais do século XIX – e segundo informações colectadas por Maria João Vaz no seu estudo sobre a criminalidade – prevalecem os delitos menores, como a agressão, o furto, a desobediência, a difamação, a embriaguez e a vadiagem, sendo que estes dois últimos crescem significativamente nos anos finisseculares, também na sequência de uma maior preocupação das autoridades em reprimir este tipo de comportamento<sup>74</sup>. Referindo-se ao grau de fiabilidade dos números, a autora adverte para o efeito de inflação estatística que o furor legislativo deste período produziu<sup>75</sup>. Assistiu-se, assim, neste período, a uma vontade política de policiar o problema da marginalidade, o que foi concretizado pelo reforço de técnicas repressivas, das quais é exemplo a atribuição de pena de prisão correcional a mendigos e vagabundos logo a partir do ano de 1852.

---

<sup>72</sup> «A prostituição *teatral* afigurava-se como uma opção voluntária por uma *vida fácil e clandestina*, sobretudo motivada pelo prazer. Já a prostituição *genuína* resultaria de uma série de circunstâncias fora do controlo da própria prostituta. Destacam, por um lado, as dificuldades económicas que derivam de deficiências físicas ou mentais e de situações acidentais no percurso da vida (viuvez, abandono pelo marido, etc.). Por outro lado, a prostituição seria uma alternativa *natural* para o desemprego e para os períodos mortos de trabalho, assim como um complemento para os baixos rendimentos do agregado familiar.» (SILVA, Susana, 2007, p. 795).

<sup>73</sup> BASTOS, Susana Pereira, 1997, p. 38.

<sup>74</sup> «Entre 1891-1895, as condenações por «vadiagem» passam a ocupar também elas um lugar importante: entre os homens é a quinta categoria de crimes com maior número médio de condenações (637,8 condenações /ano) e a sétima para as mulheres (32 condenações /ano). Os valores das condenações por crimes de «embriaguez» e por «vadiagem» são sintomáticos das novas atitudes e comportamentos que se pretendem impor, dos renovados esforços de disciplinar os grupos que maior resistência ou dificuldades mostram em pautar-se pelas novas regras de conduta social.» (VAZ, Maria João, 1998, p. 154)

<sup>75</sup> «A lógica de funcionamento da organização das novas sociedades liberais, burguesas, industriais e capitalistas, terá por si só originado uma expansão artificial do número de crimes. É que a vontade de legislar sobre tudo como garantia teórica da igualdade de todos perante a lei e da imparcialidade da sua acção, levou a que o número de acções consideradas crime se multiplicasse enormemente.» (*Idem*, pp. 3-4).

A par destas medidas coercivas, o Estado promoveu algumas políticas de assistência pública destinadas a atenuar os problemas das classes mais desfavorecidas, procurando contribuir para a solução do pauperismo apoiando a criação de redes de assistência aos desvalidos, como é o caso dos asilos, fundados logo a partir de finais dos anos 30 deste século XIX<sup>76</sup>, ou das cozinhas económicas.<sup>77</sup> No entanto, “prendiam-se os pedintes, amparavam-se os inválidos, mas as causas profundas da miséria e da mendicidade não foram atacadas”<sup>78</sup> e o problema prolongar-se-ia até à chegada da República e bem para lá dela, agravando as desigualdades e potenciando a conflituosidade social. Frágil, a fronteira entre a criminalidade e a pobreza diluía-se no seio desta multidão difusa e em expansão, cada vez mais pobre e assimilada a comportamentos marginais. Elemento imprevisível e temido, esta multidão foi sendo alvo de controlo por parte do sistema liberal através de um fortalecimento das práticas classificatórias e repressivas mas também mediante a difusão sistemática de discursos legitimadores da ordem dominante na imprensa, na escola e nas artes, um poder que os homens do Teatro Livre procuraram combater.

## **1.2. Velhas armas, novos usos: os protagonistas de uma nova cultura.**

### **Sob o signo de Zola: o intelectual militante.**

Já “pouco ou nada esperando do Estado burguês”<sup>79</sup>, o proletariado lança-se ao desenvolvimento de práticas e de discursos autónomos e alternativos. O endurecimento das lutas sindicais foi acompanhado por um fortalecimento da resistência cultural operária que, na transição para o século XX, conhece importantes desenvolvimentos teóricos e práticos. Paralelamente à criação de mecanismos de solidariedade que sustentassem, moral e materialmente, as reivindicações por melhores condições de trabalho e de vida, os militantes da causa operária procuraram construir, neste início do

---

<sup>76</sup> O primeiro asilo da mendicidade surge em Lisboa no ano de 1836, seguindo-se a fundação de outros noutros pontos do país, como no Porto no ano de 1846, em Angra em 1853 e em Coimbra e Viseu, ambos no ano de 1855. (LOPES, Maria Antónia, 1998, pp. 436-437).

<sup>77</sup> As estatísticas destas instituições dão-nos uma ideia aproximada do volume de indigentes que a elas recorriam. Assim, em 1908 e relativamente às seis cozinhas económicas que então existiam em Lisboa, eram distribuídas cerca de 2314 senhas de pão (por dia e por pessoa), assistência alimentar que era complementada pela “sopa da caridade” da Misericórdia, estimando-se um total de 3398 pobres que beneficiavam destes serviços (MARQUES, A. H. de Oliveira, 1991, p. 217).

<sup>78</sup> LOPES, MARIA Antónia, 1998, p. 437.

<sup>79</sup> CANDEIAS, António, 1994, p. 136.

século XX, uma frente cultural de combate à ideologia burguesa. É assim que surgem neste período, e a par da explosão do número de periódicos operários, as bibliotecas sociais, as escolas operárias, as universidades populares e todo um conjunto de actividades culturais, como conferências e cursos vários, entre as quais se destaca o teatro. Esta vitalidade cultural destinava-se a alimentar o espírito dos trabalhadores de uma nova e livre cultura que fornecesse os meios necessários à emancipação das classes laboriosas da influência cultural burguesa. Expressiva de uma nova atitude perante a sociedade, uma nova intelectualidade ligada ao movimento operário teve nestas experiências um papel fundamental, apresentando-se como a arquitecta de um projecto de educação das massas trabalhadoras e agente no processo de transformação social e política.

A relação dos intelectuais com as lutas operárias não era, contudo, uma novidade, sendo, e como sugere Michael Löwy, tão antiga quanto o próprio movimento operário<sup>80</sup>. No caso português, relembra-se a relação de proximidade estabelecida entre alguns sectores da intelectualidade e o operariado em meados do século XIX, sob o signo das ideias socialistas difundidas em Portugal a partir das revoluções de 1848<sup>81</sup>. É também interessante notar que tão antigo quanto esta relação, parece ser o recurso ao teatro por parte desta intelectualidade mais próxima do operariado. Neste período surge um género teatral novo, o drama social, que eleva pela primeira vez o operário à qualidade de protagonista da acção<sup>82</sup>. Nestas primeiras tentativas de uma “arte social” promovia-se, a par do valor do trabalho, o associativismo e a solidariedade operária. Entre os autores encontravam-se escritores como Ernesto Biester, e também tipógrafos, como Silva e Albuquerque ou Vieira da Silva<sup>83</sup>, que escreveram sobre os operários e os seus mundos. Porém, estas primeiras representações do operário<sup>84</sup> estão ainda muito distantes da feição revolucionária que atingirão mais tarde, em textos como ...*Amanhã*, de Manuel Laranjeira, uma das peças incluídas no repertório do Teatro Livre.

---

<sup>80</sup> LÖWY, Michael, 1974, p. 9.

<sup>81</sup> Para este primeiro momento de aproximação entre intelectuais e movimento operário, remetemos para os trabalhos de Vítor de Sá (1969) e de Maria de Lourdes Lima dos Santos (1979).

<sup>82</sup> O drama social, também conhecido como teatro da actualidade, encontra-se estudado em: SILVA, Vítor Manuel de Aguiar Silva, 1965; SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, 1978.

<sup>83</sup> Este último, observa no prefácio da peça *O Operário e a Associação* (1867), de Silva e Albuquerque: “Por que é que as classes trabalhadoras só figuravam na cena, desculpe-se-nos a rudeza da frase, como moços de recados? (...) Seja pois o teatro dispensador de justiça mas com igualdade e sem olhar a castas ou hierarquias.” (citado em: SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, 1978, p. 49).

<sup>84</sup> As representações do operário no drama social encontram-se estudadas em: ALMEIDA, Fernando António, 1994.

Forjada nesse primeiro momento à luz de “uma vaga ideologia socialista amalgamada a elementos de liberalismo e de conservadorismo”<sup>85</sup>, esta relação parece estreitar-se ao longo da segunda metade do século XIX, uma aproximação que corresponde à radicalização política do próprio movimento operário, cada vez menos alinhado com o socialismo e mais próximo dos ideais libertários<sup>86</sup>. Nos anos finisseculares, esta radicalização política coincide com a aparição de uma intelectualidade revolucionária. Integrando uma maioria de libertários mas também contando com elementos socialistas e republicanos, esta nova intelectualidade insurgiu-se abertamente contra o sistema de exploração capitalista promovido pela burguesia que via agora “sair do seu próprio seio uma juventude decidida”<sup>87</sup> a combater as desigualdades sociais. Apresentando-se como a “parte sã da geração portuguesa”<sup>88</sup> este grupo de jovens intelectuais compunha-se de elementos de origens socioprofissionais muito diversas, contando-se homens de letras como César Porto e Luís da Mata, advogados como Adolfo Lima, médicos como Manuel Laranjeira, jornalistas como Heliodoro Salgado mas também tipógrafos como Ernesto da Silva, ou empregados do comércio como Bento Faria, citando apenas alguns exemplos de elementos desta intelectualidade relacionados com o Teatro Livre.

Produzindo uma “contracultura”, oposta à cultura dominante que desejavam substituir, estes intelectuais assumiram-se como agentes na luta contra a hegemonia do Capital e do Estado, procurando, através da denúncia das suas disfunções, revolucionar a ordem social vigente. “Perto de Gramsci mas sem o conhecerem”<sup>89</sup>, perceberam com nitidez os mecanismos de hegemonia cultural burguesa, reconhecidos como instrumentos da opressão de uma classe sobre a outra. A cultura burguesa, reproduzindo de forma sistemática na escola, nos teatros e na imprensa o sistema desigual do “struggle for life”<sup>90</sup>, foi entendida por estes intelectuais como um importante instrumento da legitimação da desigualdade social que libertários e socialistas procuravam denunciar e corrigir. Excluindo os “de baixo” da esfera de produção cultural, a minoria burguesa conseguia dominar os discursos sobre o real, controlando as formas e manipulando os conteúdos, legitimando a sua verdade mediante o

---

<sup>85</sup> SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, 1978, p. 49.

<sup>86</sup> Sobre a evolução das ideias socialistas-libertárias para o ideal anarquista ver. SERRÃO, Joel, 1982.

<sup>87</sup> «As questões sociais e a nova arte» in *Revista Nova*, 10 de Agosto de 1901, p. 184.

<sup>88</sup> «Teatro do Povo» in *A Obra*, 16 de Dezembro de 1900, p. 3.

<sup>89</sup> CANDEIAS, António, 1994, p. 131.

<sup>90</sup> «A Fórmula autoritária» in *Amanhã*, 15 de Agosto de 1909, p. 1.

esvaziamento das partes que a contradiziam, como os problemas da exploração laboral e da marginalização social, sobre os quais pairava um prudente silêncio.

Contra este silêncio, esta intelectualidade ergueu a sua voz, desencadeando uma acção fortemente crítica e interventiva, tomando como modelo de comportamento o primeiro teórico do naturalismo teatral, o francês Émile Zola. O episódio Dreyfus, que grande comoção provocou na sociedade francesa da época, consistiu numa referência fundamental para a intelectualidade desse tempo. O vigor mobilizador da posição de Zola da defesa de Dreyfus, celebrizado na carta dirigida ao então presidente da República francesa Félix Faure e publicada no jornal *L'Aurore* a 13 de Janeiro de 1898, serviu de referência a uma nova atitude do intelectual<sup>91</sup>, inspirando muitos intelectuais da sua época. No contexto nacional, a admiração pelo autor de *J'accuse* é manifesta em diversos textos por muitos dos intelectuais defensores da causa operária, excedendo claramente o reconhecimento da sua obra literária naturalista, que tomam também como referência no seu trabalho. Mayer Garção, crítico teatral do republicano *Mundo*, referindo-se à questão Dreyfus, aponta-a como momento de viragem:

“Hoje, tudo mudou, e mudou sobretudo depois da questão Dreyfus, que foi um abençoado abalo na sociedade francesa, chamando a sua atenção para os grandes problemas da actualidade sacudindo-a do torpor nefasto que a conduzia ao pior dos suicídios.”<sup>92</sup>

Dreyfus representava assim um ponto de ruptura, o fim da “farsa” social e a génese de uma nova consciência da verdade, da qual alguns intelectuais portugueses se reclamam portadores. A reverência pela figura de Zola é evidente em várias ocasiões. Ernesto da Silva, autor de uma das peças encenadas na primeira temporada do Teatro Livre, *Em Ruínas*, assinala a morte de Zola num extenso artigo laudatório publicado no jornal *A Obra*, referindo-se-lhe como o “morto glorioso” e equiparando a grandeza do seu carácter à de Tolstoi e de Kropotkine. Neste gesto de reconhecimento, Ernesto da Silva descreve Zola como um “*proletário d'alma e coração*, lutando pelo povo e para o povo”, entrando por isso “na imortalidade legando-lhe como um velho guerreiro ao fim de cem combates, os ricos despojos das lutas em que foi herói”<sup>93</sup>. Um ano antes, o autor de *Em Ruínas* tinha já prestado homenagem ao pai do naturalismo francês numa

---

<sup>91</sup> SAPIRO, Gisèle, 2009, p. 16.

<sup>92</sup> «As questões sociais e a nova arte» in *Revista Nova*, 10 de Agosto de 1901, p. 184.

<sup>93</sup> «Emílio Zola» in *A Obra*, 4 de Outubro de 1902, p. 1 (itálicos nossos).

pequena série de dois artigos intitulada “Os Livros”<sup>94</sup>. Por seu turno, Manuel Laranjeira, porventura o mais carismático dramaturgo do Teatro Livre, louva em 1908 a trasladação dos restos mortais de Zola para o Panteão francês, considerando o acontecimento como um acto de reposição da justiça e da verdade:

“O facto *em si é belo*, não porque Zola seja glorificado, mas sim porque mais *uma porção de verdade germina e frutifica sobre a terra*. (...) Mais do que um culto de um grande povo a um grande morto, esse acto traduz o culto do homem à *Verdade*, de que Zola foi o intérprete, e à *Justiça*, de que ele foi o símbolo humano e vivido.”<sup>95</sup>.

Tal como Zola, estes intelectuais apresentavam-se como os legítimos intérpretes da verdade e da justiça, e em aberta rivalidade com o que consideravam de “mascarada”<sup>96</sup> burguesa. Defendendo a causa específica do proletariado, faziam-no brandindo valores universais, desempenhando a função de juízes no apuramento da verdade social. A vocação judiciosa destes intelectuais universalistas foi identificada por Michel Foucault no artigo “Verdade e Poder”, onde o filósofo, procurando traçar-lhes uma genealogia, situa a sua origem na figura histórica do homem da lei, do representante da justiça<sup>97</sup>. Reconfigurando a fronteira entre o legítimo e o ilegítimo, o justo e o injusto, estes intelectuais apresentavam-se como responsáveis pela denúncia da falsidade das bases sociais do seu tempo, que deveriam submeter ao julgamento de um público. Era necessário persuadir este público-júri da nova verdade, antagónica à dominante e que punha em causa todo o sistema económico e político vigente. A decomposição da mentira burguesa e a inutilização de um sistema de dogmas que mantinha a sociedade refém da vontade de apenas alguns, significava assim a possibilidade de construção de uma nova lógica social, assente em princípios de igualdade e que garantisse os interesses de todos, o bem universal.

Admitindo a divisão da sociedade em dois grandes grupos, “orientadores” e “orientados”<sup>98</sup>, Ernesto da Silva destaca o papel dos intelectuais neste processo como os

---

<sup>94</sup> «Os livros» in *Revista Nova*, 15 de Setembro de 1901 e 31 de Janeiro de 1902.

<sup>95</sup> «Zola no Panteão» in *O Norte*, 7 de Junho de 1908 (LARANJEIRA, Manuel, 1993d, pp. 376-377).

<sup>96</sup> «O Teatro do Povo» in *A Vanguarda*, 16 de Dezembro de 1900, p. 2.

<sup>97</sup> “O intelectual universal deriva do jurista-notável e tem sua expressão mais completa no escritor, portador de significações e de valores que todos podem se reconhecer.” (FOUCAULT, Michel, 1992, p. 11).

<sup>98</sup> SILVA, Ernesto da, 1902, p. 14.

guias e os aglutinadores das massas em torno de uma verdade revelada. O Teatro Livre seria assim “fatalmente” uma “obra de *elite* espiritual, destinada à agregação progressiva dos que uma vez acordados para a verdade, nela queriam ingressar trazendo fé para vencer e coragem para lutar”<sup>99</sup>. Um “elite espiritual” que se distinguiu das outras elites como um “núcleo diferenciado”, “uma nova espécie”, “melhormente servida de propósitos progressivos e impregnada de bondade”, empenhada na missão de “construir o amplo edifício da felicidade comum”<sup>100</sup>, uma felicidade que o Estado e a burguesia não permitiam. Essencialmente moral, o capital destes intelectuais fortalecia-se muitas vezes através da criação de agrupamentos de vanguarda, como o Teatro Livre, que se apresentavam como instrumentos de revoluções simbólicas (artísticas, literárias) e detentores de uma nova ética social, em concorrência com os intelectuais afectos às instâncias tradicionais de produção cultural de funções conservadoras<sup>101</sup>.

Esta nova verdade era muitas vezes apresentada sob uma aura profética, característica comum aos intelectuais universalistas referida por Gisèle Sapiro a propósito do caso dos intelectuais franceses. Aproximando-os mais da linguagem panfletária que do discurso filosófico, a socióloga sublinha a predominância do emocional sobre o racional na sua mensagem<sup>102</sup>. No caso dos textos dos intelectuais portugueses, este traço confirma-se, encontrando-se estes pejos de referências a um amanhã de bondade e de justiça, fazendo uso da metáfora da aurora, uma característica transversal aos discursos libertários e a todas as narrativas utópicas. Rompendo com o passado e com o presente, dominados pelas forças sociais conservadoras, o futuro seria um tempo de libertação dessas forças e de concretização da justiça social que estes intelectuais anunciavam. A legitimação dessa verdade revelada opera-se, nestes discursos, pela ideia de inevitabilidade do seu advento, como sugerido por uma imagem quase apocalíptica saída da pena de Luís da Mata:

---

<sup>99</sup> SILVA, Ernesto da, 1902, p. 4.

<sup>100</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>101</sup> Na sua tipificação dos intelectuais, Gisèle Sapiro identifica também o agrupamento intelectual de vanguarda onde inserimos o Teatro Livre: “La forme collective qui correspond à la posture de l’intellectuel critique généraliste, rassemblent des intellectuels moins dotés en capital symbolique, est le groupement intellectuel à vocation éthico-politique (...). Mais ce sont les avant-gardes littéraires et artistiques qui ont mieux incarné cette forme d’engagement collectif. À l’instar des sectes religieuses et des groupuscules politiques, le regroupement est leur mode d’accumulation primitive de capital symbolique (collectif). Concevant des révolutions symboliques dans la création comme une forme de subversion de l’ordre social (...), elles s’opposent, sous ce rapport, le plus directement aux gardiens de l’ordre moralisateurs pour qui la pensée et la littérature doit être un moyen de conservation de l’ordre social.” (SAPIRO, Gisèle, 2009, p. 21).

<sup>102</sup> *Idem*, p. 15.



“A justiça impõe-se, adquire amigos, lutadores, propaga-se, torna-se a vontade de todos, alastra-se como a lava que aniquila no seu curso todos os obstáculos e invade tudo, no rolar fumegante do seu calor...”<sup>103</sup>

Em crescendo, a justiça expandia-se irresistivelmente sobre as sociedades como uma poderosa onda que segue varrendo com o seu calor purificador os males que afligem os homens. Estes intelectuais viam-se a si mesmos como os seus anunciadores, devendo, através da arte e da palavra, abrir a vontade dos homens para a sua chegada. Esta tarefa é muitas vezes associada à ideia de missão e elevada ao estatuto do religioso. Manuel Laranjeira, no tom místico que caracteriza muitos dos seus textos, é talvez a voz mais paradigmática desta sacralização da missão e, no caso de Laranjeira, do próprio estatuto do intelectual<sup>104</sup>. No artigo publicado em 1902, intitulado “O Templo do Futuro” e publicado na revista *O Teatro Português*, a missão destinada aos intelectuais no campo da dramaturgia é descrita por Laranjeira como evangelizadora:

“No teatro estão ao alcance do artista, que venha missionar um Ideal novo, todos os recursos da evangelização. O teatro deixa de ser uma casa de simples diversão para se tornar tribuna da verdade e da justiça; evoluciona; passa de restrito a humano e largo; atinge a grandeza austera de um templo, onde cada apóstolo, cada iluminado, vá pregar a religião do futuro e onde o homem possa dar expansibilidade às suas mais ferventes aspirações de felicidade colectiva.”<sup>105</sup>

E evangelizar significava revelar e sistematizar os significados que a arte burguesa escondia. Para estes intelectuais havia que expor os efeitos socialmente

---

<sup>103</sup> «Teatro Livre» in *O Caixeiro*, 15 de Junho de 1902, p. 2.

<sup>104</sup> Outro intelectual que acentua esta dimensão religiosa e profética da missão dos artistas é João Grave, não envolvido no Teatro Livre mas que contribui com alguns artigos para a *Revista Nova*, publicada entre Abril e de 1901 e Janeiro de 1902 no intuito de disseminar as novas ideias artísticas que então germinavam. Contando com a colaboração de muitos entusiastas da ideia de um teatro do povo, como Manuel Laranjeira, Costa Carneiro, Sílvio Rebelo, Ernesto da Silva, entre outros, esta “intemerata publicação” visava combater o mercantilismo a que a arte se encontrava votada, representando “um grito de revolta da sociedade corrompida e decadente” (*O Mundo*, 7 de Abril de 1901, extractos transcritos da *Revista Nova* de 26 de Junho de 1901). Num artigo publicado em Julho de 1901 intitulado «A Arte», João Grave, autor do romance *Os Famintos* (1903) definia em moldes proféticos, a missão da arte e dos artistas: “A grande missão da arte era a de evangelizar pela palavra e pelo livro, pregar a bondade, espalhar a justiça, esclarecendo-a de um esplendor profético, fazer ressurgir, luminosa e impecável a fé perdida, tornar possível o renascimento, formar a humanidade de amanhã na olímpica nobreza do amor, que encerra toda a pureza, toda a candura, todo o bem e toda a felicidade.” («A Arte» in *Revista Nova*, 15 de Julho de 1901, p. 144).

<sup>105</sup> «O Templo do Futuro» in *O Teatro Português*, 4 de Outubro de 1902 (LARANJEIRA, Manuel, 1993d, p. 267).

distópicos produzidos pela organização capitalista, determinante no comportamento e nas relações entre os homens. Tal exposição implicava a criação de um discurso que conferisse a estes efeitos um corpo e uma coerência capazes de rivalizar com os discursos estéticos burgueses hegemónicos. Havia que colocar os aspectos negativos da sociedade no centro do discurso e assim inverter a situação de “desvantagem simbólica”<sup>106</sup> em que se encontravam as camadas da população mais desfavorecidas. Entendendo a hegemonia cultural como “um foco central que, banhando de luz intensa uma área específica do palco, transforma o resto numa relativa penumbra”<sup>107</sup>, estes intelectuais consideravam que havia que levar esses aspectos para as zonas luminosas do “palco”, denunciando-os como parte e resultado de uma engrenagem social iníqua.

Bem delineado, o posicionamento destes intelectuais é claramente revolucionário, de crítica e de ruptura com o Estado e com o sistema burguês e de alinhamento com a causa do proletariado, onde se incluem. A natureza das relações entre esta intelectualidade e a classe trabalhadora parece consistir numa “aliança” entre os “dominados” do sistema social, como observado por Pierre Bourdieu:

“A homologia de posição entre os intelectuais e os operários da indústria (...) está na origem de uma aliança ambígua, na qual os produtores culturais, dominados entre os dominantes, oferecem aos dominados, mediante uma espécie de desvio do capital cultural acumulado, os meios de constituírem objectivamente a sua visão do mundo e a representação dos seus interesses numa teoria explícita e em instrumentos de representação institucionalizados – organizações sindicais, partidos, tecnologias sociais de mobilização e de manifestação, etc..”<sup>108</sup>

Considerando os intelectuais como uma classe em si, Bourdieu posiciona esta intelectualidade ao nível dos operários no esquema social, encontrando-se ambos em condições de subalternidade. Embora esta ideia de individualidade dos intelectuais

---

<sup>106</sup> CABRAL, João de Pina, 2000, p. 886.

<sup>107</sup> *Idem*, p. 875. O antropólogo João de Pina Cabral, aludindo ao conceito de hegemonia cultural, herdado de Antonio Gramsci, e à ideia de poder simbólico desenvolvida por Bourdieu, reflecte sobre esta relação de poder operada ao nível do discurso, que consiste, para o autor, numa luta entre luz e sombras, num jogo de ocultação e de revelação de significados (*Idem*, p. 879).

<sup>108</sup> BOURDIEU, Pierre, 1989, p. 153.

enquanto classe seja discutível<sup>109</sup>, o que nos parece evidente nesta afirmação é que o seu papel na organização do movimento operário foi vital para o desenvolvimento de mecanismos de afirmação dos interesses da classe, bem como para a formação de uma identidade proletária. O seu activismo nas várias frentes de luta, nos sindicatos e nos partidos, mas também nos jornais e nas artes, contribuiu para a sofisticação e coordenação dos meios de resistência operária. No seguimento da formulação de Bourdieu, podemos considerar o próprio Teatro Livre como um destes “instrumentos de representação institucionalizados”, e através do qual se travava a “luta simbólica”<sup>110</sup> pela interpretação do mundo social.

Esta aliança entre os dois mundos é expressa na imprensa, na qual os intelectuais forjam discursivamente esta aproximação às classes trabalhadoras. Mayer Garção, argumenta na *Revista Nova* as vantagens da reunião entre o proletariado manual e o proletariado intelectual:

“Proletários das oficinas e proletários das ciências e das artes procuram conhecer-se, reúnem-se, e no dia em que a sua junção for completa nada lhes poderá resistir, porque terão a inteligência aliada à força do número.”<sup>111</sup>

Mais do que uma aproximação, estes intelectuais defendiam uma fusão com as classes trabalhadoras tradicionais, com vista à vitória da justiça social. E, de facto, atendendo à crescente presença dos intelectuais nos meios associativos, essa fusão entre os proletários das duas espécies era cada vez mais recorrente e intensa, muito embora frequentemente sentida com desconfiança por parte dos operários, que temiam a manipulação<sup>112</sup>. A sinceridade do empenho combativo destes elementos estranhos ao proletariado - ou seja, àqueles que, nas palavras do dramaturgo Ernesto Silva

---

<sup>109</sup>Para esta problemática remetemos para um trabalho de síntese, publicado na *Annual Review of Sociology* que sistematiza um programa de leituras essenciais e resume as três grandes linhas interpretativas: os intelectuais como classe em si, posição defendida por Pierre Bourdieu, e reforçada na argumentação do sociólogo pela acção dos intelectuais envolvidos no caso Dreyfus; os intelectuais como ligados a uma das classes fundamentais, proletariado ou burguesia, tese avançada por Antonio Gramsci; e finalmente, os intelectuais como grupo sem classe, ideia veiculada por Karl Mannheim (KURZMAN, Charles, OWENS, Lynn, 2002).

<sup>110</sup> BOURDIEU, Pierre, 1989, p. 173.

<sup>111</sup> «As questões sociais e a nova arte» in *Revista Nova*, 18 de Agosto de 1901, p. 185.

<sup>112</sup> “Depois, sem espírito que os resolva, o povo é isso que vemos, adivinhando algumas vezes, mas desconfiando sempre que o quer iludir a inteligência dos intelectuais, até crer, sem lógica, que entre a blusa e a cabeça há um abismo insondável.” («Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 16 de Dezembro de 1900, p. 3.).

“trabalham muito e ganham pouco”<sup>113</sup> – era defendida vivamente por alguns deles, como o actor e sócio do Teatro Livre, José Simões Coelho:

“Vives numa época em que se fala de ti e se pensa em ti. Tens reparado certamente no movimento que se opera em teu auxílio. Não é à laia de protecção. Isso daria a ideia de favor dispensado. É o movimento reivindicador de há anos esboçado, arrastando-se lentamente em busca de aliados sinceros.”<sup>114</sup>

Estes “aliados”, recrutados “lenta” mas “sinceramente” da esfera pequeno-burguesa contribuíram activamente para a edificação de uma cultura alternativa, que desafiava as conveniências e os padrões liberais, promovendo a correcção das iniquidades sociais pela transformação do homem e da sociedade. Neste esforço transformador, a educação e arte funcionaram como duas plataformas fundamentais, formando, conjuntamente com a imprensa, as pedras angulares do projecto proletário de emancipação cultural, a pouco e pouco hegemonizado pela influência do pensamento anarquista. Instrumentos de propaganda, que se queria ubíqua e constante, o papel e o estrado representavam, para estes intelectuais, poderosas armas a manejar a favor da emancipação das classes trabalhadoras. Tinha-se tornado evidente para estes homens que “essa marcha do homem para o Futuro tem deixado estrebuchando no caminho os corpos que não aguentam a jornada.”<sup>115</sup>. A sua missão era inverter o curso dessa marcha, modelando novas consciências, novos sentimentos e novas relações sociais.

### **Educar para transformar: a construção de uma ideia de resistência cultural.**

Tema central no debate em torno do problema do proletariado, a educação ia muito além da mera instrução que o Estado pouco dava<sup>116</sup>. A educação revolucionária

---

<sup>113</sup> «O Teatro do Povo» in *O Mundo*, 9 de Dezembro de 1900, p. 1.

<sup>114</sup> «O Povo e o Teatro» in *Amanhã*, 1 de Agosto de 1909, p. 2.

<sup>115</sup> LARANJEIRA, Manuel, «Henrik Ibsen e Max Nordau» in *A Arte*, nº 2, Novembro de 189 (LARANJEIRA, Manuel, 1993b, p. 267).

<sup>116</sup> A transição para o século XX foi, e devido à intensificação dos contactos com outros países, o período em que se descobriram “com horror” as elevadas taxas de analfabetismo em Portugal. (CANDEIAS, António, 1994, p 130). Como referência estatística, tomámos os dados fornecidos por Carlos da Fonseca. Segundo o historiador, e tendo presentes as diferenças a este nível entre o mundo rural e o mundo urbano, este último mais alfabetizado, a taxa de iletrados rondaria os 78,6%, em 1900 (FONSECA, Carlos da, 1982, p. 372).

defendida pelos militantes da causa operária implicava uma actuação intensiva e sistemática, desenvolvida em todas as frentes possíveis e com vista à emancipação intelectual das massas. A ofensiva burguesa, esgrimida em várias frentes, da económica à cultural, requeria uma resposta de simétrica amplitude, que cobrisse todas as linhas. É dentro desta lógica de intervenção integral que estes intelectuais, e a par do contributo dado na imprensa, “a maior alavanca de educação social de todos os tempos”<sup>117</sup>, se dedicam à construção de uma rede de organismos que, apesar de independentes, são concorrentes e complementares num mesmo projecto de emancipação.

Usando as mesmas armas que a burguesia – a imprensa, a sala de aula, o teatro – estes intelectuais pretenderam, através da criação de novos métodos e de novos conteúdos culturais, neutralizar a influência burguesa nos espíritos dos alunos, dos leitores e dos espectadores. Transversal a todo o discurso cultural proletário, esta ideia de combate é sistematizada no periódico libertário *A Obra* pelo jornalista Fernando Reis, um dos defensores da ideia de teatro popular:

“A educação do povo é um combate, não só contra a ignorância crassa do maior número, *mas mais ainda* contra os desejos d’alguns, - os mandões, em conservarem nas trevas o espírito de uma maioria, não obstante ser imprescindível para isso manter-se em *status quo*, a podridão social d’agora.”<sup>118</sup>

Queria-se não apenas preencher as óbvias necessidades educativas de uma maioria inculta e iletrada, mas, sobretudo, destruir o poder cultural da minoria burguesa, habilmente legitimado nos vários patamares discursivos. A educação revolucionária e o combate ao domínio capitalista implicavam uma produção cultural autónoma e alternativa, à margem da esfera institucional, para a qual seria preciosa a intervenção destes agentes da intelectualidade, independentes das estruturas estatais. É assim que neste despontar do século XX surgem iniciativas como a Biblioteca de Estudos Sociais, oficialmente constituída em Dezembro de 1902 mas fundada só seis anos depois, em 1908<sup>119</sup>, e a Escola Oficina nº 1 de Lisboa, planeada desde 1902 mas inaugurada apenas em 1905.

---

<sup>117</sup> «As questões sociais e a arte» in *Revista Nova*, 10 de Agosto de 1901, p. 180.

<sup>118</sup> Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 16 de Dezembro de 1900, p. 3 (itálicos nossos).

<sup>119</sup> VENTURA, António, 2000, pp. 160-161.

Uma das características destes organismos era a sua hibridez ideológica, estudada por António Ventura sob a perspectiva das “convergências possíveis”. De facto, como conclui o historiador, a convivência entre elementos de filiações políticas distintas na década que precedeu a implantação republicana era algo de natural e de desejável ao projecto revolucionário que os unia. Libertários, socialistas e republicanos reuniam-se em torno da causa das classes trabalhadoras e contra o Estado Liberal opressor, e não obstante as divergências de base que os cindiriam iniludivelmente após a revolução republicana. Mas por esses anos, as relações eram ainda pacíficas, apesar de para uns a República significar um meio e para outros um fim. Porventura, consistindo na expressão mais acabada desta colaboração táctica, a Federação Socialista Livre (1901-1906), entidade que promovia a intervenção social, política e cultural com a qual António Ventura relaciona o Teatro Livre e a Biblioteca de Estudos Sociais<sup>120</sup>, apresentava propósitos organizativos e educativos bem definidos. Começando por ser referida na imprensa como “Aliança Revolucionária”<sup>121</sup>, a Federação propunha-se trabalhar “activamente numa forte organização que virá a fortalecer a causa proletária e preparar os espíritos bons do proletariado para os grandes combates do pensamento”<sup>122</sup>. Um dos grandes objectivos era, portanto, educar intelectual e socialmente o proletariado.

Cronologicamente coincidentes com o Teatro Livre, experiências como a Biblioteca de Estudos Sociais e a Escola Oficina nº 1 parecem consistir em parcelas da uma mesma rede informal de organismos. A repetida presença de alguns dos intelectuais nos vários projectos parece evidenciar a coesão e articulação entre iniciativas, parte de uma mesma lógica emancipatória. São disto exemplos os casos de Ernesto da Silva, o tipógrafo-dramaturgo e socialista libertário, de Araújo Pereira, actor, e do anarquista Emílio Costa, então estudante. Estes são, ao mesmo tempo, sócios fundadores do Teatro Livre e membros das comissões organizadoras da Biblioteca de Estudos Sociais<sup>123</sup>. Esta Biblioteca, pretendendo reunir esforços para a compra de livros e assim possibilitar o acesso a boas obras por parte dos operários, isto é, a livros portadores das ideias socialistas e libertárias, surgiu como resposta a um repto lançado por César Porto no jornal *O Caixeiro*, em Junho de 1902. Neste, o autor faz um balanço

---

<sup>120</sup> *Idem*, p. 161.

<sup>121</sup> *Idem*, p. 136.

<sup>122</sup> «Organização Socialista Livre» in *A Obra*, 25 de Agosto de 1901, p. 1.

<sup>123</sup> VENTURA, António, 2000, pp. 160-161.

das vantagens e desvantagens das várias formas de comunicação, orais e escritas, concluindo que, apesar de não ensinar tudo, “o livro sugestiona, faz-nos andar meio caminho, viriliza a inteligência, clarifica-a, e para assim dizer, arma-a”<sup>124</sup>. Através da criação deste tipo de bibliotecas, de matriz cooperativa e promovidas um pouco por todos os países onde o proletariado industrial emergia, os operários pretendiam combater a iliteracia e a ignorância assim como preparar bons militantes do movimento<sup>125</sup>.

Outro dos organismos criado neste clima cultural e político é a já mencionada Escola Oficina nº 1 de Lisboa, estudada por António Candeias e que nos parece estreitamente ligada ao Teatro Livre pela partilha quer dos associados, quer das ideias orientadoras. Na segunda fase da Escola (1907-1918), correspondente ao período libertário<sup>126</sup>, encontramos vários sócios destacados do Teatro Livre. É o caso de Adolfo Lima, figura cimeira do Teatro Livre e paradigmática da onnipresença destes intelectuais em várias áreas. Homem de letras, advogado e pedagogo, Adolfo Lima, a par de ser um dos mais ilustres teóricos do anarquismo português<sup>127</sup>, foi, entre 1907 e 1918, juntamente com o seu amigo e também fundador do Teatro Livre, Luís da Mata, coordenador pedagógico da Escola Oficina nº 1<sup>128</sup>. O mesmo acontece com Emílio Costa e César Porto, ambos sócios fundadores do Teatro Livre e colaboradores activos da Escola. Outras presenças a assinalar são as de António Lima, irmão de Adolfo Lima, e de Luís Filipe da Mata, este último, pai de Luís da Mata, republicano, membro da maçonaria e um dos mais destacados fundadores da Escola. Luís da Mata pai, colabora também com a iniciativa Teatro Livre, e não sendo sócio fundador, contribui com a generosa e invulgar quantia de 50.000 reis, equivalente a cinco acções<sup>129</sup>, demonstrando assim o seu apoio material à concretização da nova ideia de teatro.

A Escola Oficina nº 1 (1905-1930), ao Largo da Graça, nasceu, tal como o Teatro Livre, do desejo de fornecer uma alternativa aos conteúdos oficiais de matriz

---

<sup>124</sup> «Vamos fundar bibliotecas» in *O Caixeiro*, 22 de Junho de 1902, p. 1.

<sup>125</sup> FRAZER, Ian, 1985, p. 68. Pretendia-se também combater o que se entendia como “aversão à leitura”: “Ora, parece-nos que não seria muito difícil, visto que possuímos bibliotecas gratuitas, dispor-se de algumas horas em educar o espírito; o corpo humano não encerra só o estômago; é utilíssimo preparar educativamente o cérebro, depositário da acção que o homem tem a executar na sociedade.” («Aversão à Leitura» in *O Gráfico*, 16 de Junho de 1908, p. 3).

<sup>126</sup> CANDEIAS, António, 1994, p. 187.

<sup>127</sup> FREIRE, João, 1992, pp. 320-322.

<sup>128</sup> CANDEIAS, António, 1994, p. 186.

<sup>129</sup> Proposta de sócio nº 84, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

burguesa. A Escola nascia de uma fusão entre elementos libertários e maçónicos, por vezes duplamente filiados nestas duas correntes o que, como vimos, não era ainda incomum nestes tempos, e mau grado o “abismo insondável” entre o ideal anarquista e o ideal maçónico<sup>130</sup>. O caso de Luís da Mata filho é paradigmático desta dupla filiação. Iniciado com o sugestivo nome simbólico de Kropotkine<sup>131</sup>, Luís da Mata era apenas um dos muitos colaboradores da Escola com dupla filiação, contando-se outros casos como o de Deolinda Lopes Vieira, mulher de Pinto Quartim, César Porto, Campos Lima, António Lima e José do Vale. Sobre Pinto Quartim e Adolfo Lima, as suspeitas da dupla filiação, apesar de fortes, não foram confirmadas<sup>132</sup>. No entanto, e apesar das duplas filiações e da coexistência entre várias facções ideológicas, o controlo pedagógico do estabelecimento converteu-se numa disputa entre republicanos e anarquistas, “numa prova inequívoca de que educação e política são coisas muito promíscuas entre si”<sup>133</sup>. Estas tensões levaram à degradação das relações entre Luís da Mata e Adolfo Lima, e à saída intempestiva deste último em 1914<sup>134</sup>.

A inovação mais significativa desta Escola, no seu mais dinâmico período – a já referida fase libertária – foi a introdução do ensino integral, que alguns historiadores da educação, como Jorge Ramos do Ó<sup>135</sup>, têm apontado como um dispositivo de dominação, e no contexto do desenvolvimento das tecnologias de poder modernas identificadas por Michel Foucault. Esta forma de ensino, sintetizada num artigo publicado em 1909 na revista *Amanhã* pela professora primária Deolinda Lopes Vieira, visava o desenvolvimento da criança como um ser completo, isto é, visava educar, não só o intelecto e o corpo da criança, mas também o seu coração e os seus afectos, “o ponto mais delicado de toda a obra educativa”<sup>136</sup>. Defendendo a co-educação (o ensino misto) e a abolição dos castigos físicos ou de qualquer outra espécie, o ensino integral entendia a instrução como forma de desenvolvimento das “faculdades mentais da

---

<sup>130</sup> Folheto intitulado «A Maçonaria e o Proletariado», sem indicação de data ou local referido em: VENTURA, António, 2000, p. 183-184.

<sup>131</sup> CANDEIAS, António, 1994, p. 183.

<sup>132</sup> *Idem*, pp. 183-184.

<sup>133</sup> *Idem*, p. 187.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> “A escola como a vemos ainda hoje fixou-se no último quartel do século XIX e foi decisivamente influenciada, não tenho a esse respeito quaisquer dúvidas, primeiramente pelo discurso iluminista-racional da psicologia das faculdades e, depois, pela acção militante dos homens da educação nova – esses *exploradores da alma infantil*, como Ferrière caracterizou os psicólogos da sua geração –, que esquartejaram a criança, mapeando o seu corpo e as suas aptidões espirituais com uma precisão até então inaudita, intentando do mesmo modo criar instituições-modelo.” (Ó, Jorge Ramos do, 2003).

<sup>136</sup> «Sobre educação integral» in *Amanhã*, 1 de Junho de 1909, p. 7.



criança, tornando-a apta para livremente pensar por si própria, e simplesmente aceitar o que o seu raciocínio conceber como verdadeiro e lógico”<sup>137</sup>. E não por acaso a disciplina de sociologia foi introduzida nos programas destinados às crianças de nove anos<sup>138</sup>. A Escola contava também com um teatro, que se cria parte importante desse desenvolvimento integral. Adolfo Lima, numa conferência intitulada *O Teatro e a Escola*, proferida em 1914 e referindo-se muito provavelmente à Escola Oficina nº 1 na qual era então um dos coordenadores pedagógicos, ilustra com um episódio particular os benefícios educativos da arte de Talma, demonstrando o papel que o teatro pode assumir na melhoria do desempenho intelectual das crianças menos motivadas<sup>139</sup>.

O grande objectivo desta filosofia de ensino era o de desenvolver nas crianças a capacidade de imaginar novos mundos, opostos aos projectados no ensino ministrado nas escolas oficiais<sup>140</sup>. Urgia educar, mas educar bem, o que significava “emancipar cérebros, a toda a hora, em toda a parte e com toda a gente”<sup>141</sup>, dotando-os da faculdade de pensar criticamente a sociedade e de imaginar novas possibilidades políticas que desafiassem a verdade burguesa, hegemónica na vida cultural existente, da escola ao teatro. E tal como as escolas, que “se queriam profundamente diferentes das que nem sequer existiam”<sup>142</sup>, também os repertórios teatrais se desejavam outros, capazes de despertar a vontade colectiva de um novo possível social, de uma nova verdade que regulasse novas relações entre os homens. É neste ambiente de germinação de uma cultura alternativa que se começam a delinear os primeiros projectos de uma dramaturgia militante defendida pelo novo tipo de intelectual, arauto da justiça e da verdade.

---

<sup>137</sup> «Sobre educação integral» in *Amanhã*, 1 de Junho de 1909, p. 6.

<sup>138</sup> CANDEIAS, António, 1994, pp. 213-219.

<sup>139</sup> “Numa escola da capital onde se têm organizado algumas récitas e a que tivemos ocasião, há um aluno de pouca inteligência; a sua fraqueza mental patenteia-se em todas as aulas. Numa das récitas foi-lhe distribuído um pequeno papel. O efeito foi, um aproveitamento relativamente melhor, em todas as disciplinas e nos conselhos escolares. Os professores foram unânimes em constatar esse facto; *F. parece outro...* O cérebro dessa criança fora sacudido, agitado pelo trabalho intelectual no desempenho do seu pequeno papel a que se dedicara de alma e coração (...) É assim que a Escola conquista a criança, a absorve e cativa!” (LIMA, Adolfo, 1914, pp. 25-26).

<sup>140</sup> “Contrariar por todos os meios a influência nefasta de uma sociedade definida como injusta e autocrática. Construção de um espaço alternativo de liberdade e de tolerância, que actue como contraste face à globalidade social e que sirva de enquadramento a uma educação que prepare para a construção da liberdade. Construção do contrário daquilo que existe na vida real, fornecendo assim um exemplo de que a mudança é possível.” (CANDEIAS, António, 1994, p. 537).

<sup>141</sup> «Eduquemos sempre» in *Amanhã*, 1 de Junho de 1909, p. 5.

<sup>142</sup> CANDEIAS, António, 1994, p. 130.

### **I.3. Os textos fundadores: a produção teórica em torno de uma nova ideia de teatro.**

#### **Do *Théâtre Populaire* ao Teatro do Povo: a influência do teatro popular francês.**

Nascido da confluência de ideias libertárias e socialistas e da estética naturalista, a Sociedade Teatro Livre consistiu numa tentativa conjunta de colocar a arte dramática ao serviço de um projecto de educação e de transformação social. Formado por um colectivo de uma maioria de libertários, mas contando também com a presença de alguns socialistas e republicanos, o Teatro Livre partiu da ideia de criação de um teatro popular cujos espectáculos se destinassem à educação social. O teatro, dadas as suas “condições de grande latitude na propagação de ideias e pela sua facilidade de fixação dessas ideias”, prefigurava-se para esta intelectualidade “como a melhor forma de educação popular”<sup>143</sup>. Mas era necessário criar um teatro para todos, num contexto em que boa parte dos teatros era inacessível à maioria das bolsas.

Assim, e à imagem do que se preparava em vários países europeus na transição para o século XX, este grupo de “almas sempre abertas a todas as manifestações progressivas da humanidade”<sup>144</sup>, constituído por homens de letras, jornalistas, actores, comerciantes, tipógrafos, entre outras profissões, lançou-se ao desafio de pensar um projecto teatral alternativo e autónomo, uma ideia que culminou na criação da Sociedade Teatro Livre. Na nossa investigação pudemos constatar que na base do Teatro Livre parece predominar a matriz do teatro popular. O teatro popular, tal como o de “povo”, é um conceito polimorfo, podendo ser objecto de várias designações, como teatro “operário”, “popular”, “revolucionário” ou “de ideias”, mediante as especificidades de cada caso, questão que tem sido alvo de debate historiográfico<sup>145</sup>. Todos estes teatros, coincidem, porém, no desejo de democratização cultural, ideia central no Teatro Livre, directamente inspirado pelas experiências francesas. Para o conhecimento das ideias base deste teatro do povo recorreremos aos textos fundadores, publicados de forma sistemática a partir de 1900 na imprensa da época e que nos dão uma ideia muito clara da contiguidade entre uma ideia de renovação estética e um projecto de revolução social e política.

---

<sup>143</sup> Parecer da Comissão Elaboradora dos Estatutos, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>144</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 2 de Dezembro de 1900, p. 3.

<sup>145</sup> REBÉRIEUX, Madeleine, 1991.

Apenas concretizada em 1902, a ideia da criação de um teatro popular vinha sendo ensaiada de há dois anos a essa parte em vários artigos publicados na imprensa socialista, republicana e libertária. Estes textos fundadores marcam o início da história dessa “obra colossal”<sup>146</sup> que era a criação de um teatro popular que “saneasse a educação colectiva pelo processo dos espectáculos”<sup>147</sup>. Para além de vários textos esparsos, contamos neste âmbito com duas séries de artigos que sistematizam algumas das ideias fundadoras de um teatro do povo, e que António Ventura refere na abordagem que faz ao Teatro Livre na sua obra *Convergências Possíveis*<sup>148</sup>. Estes artigos evidenciam as fortes influências do *théâtre populaire*, que nesses anos tomava forma em França pela mão de intelectuais e artistas como Eugène Morel, Maurice Pottecher, Octave Mirbeau, Anatole France, Jean Jaurès ou, claro, Zola, que entretanto havia publicado uma colectânea de artigos seus sob o título *Le Naturalisme au Théâtre* (1888), lançando as sementes para um teatro naturalista.

Os projectos dos intelectuais franceses forneciam um modelo de teatro popular, destinado a todos e de iniciativa colectiva. Este carácter colectivo é bem expresso numa petição apresentada ao ministro da Instrução Pública e das Belas-Artes francês em 1899, por um grupo de intelectuais, pedindo o apoio para a criação de um teatro popular:

“Il serait beau de concentrer tous ces efforts, de réunir le faisceau de ces bonnes volontés qui, se dispersait, s’épuisent. C’est là le rôle du Théâtre Populaire et sa création s’impose”<sup>149</sup>.

A carta, assinada por um comité de dezassete intelectuais, entre os quais Zola, Lucien Descaves, Anatole France, Mirbeau e Pottecher, informava o ministro da abertura de um concurso destinado a apurar o melhor projecto de um teatro popular. O prémio para o vencedor do melhor projecto, a atribuir pela *Revue d’Art Dramatique*, eram quinhentos francos, ganhos por Eugène Morel no ano seguinte com o “Projecto Morel”<sup>150</sup>. Neste projecto, Morel descreve com minúcia os passos indispensáveis à construção de um teatro popular, ponderando as questões do financiamento, do apoio estatal, da propaganda, do repertório, entre outros detalhes de funcionamento. Propõe

---

<sup>146</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 23 de Dezembro de 1900, p. 3.

<sup>147</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 1 de Janeiro de 1901, p. 4.

<sup>148</sup> VENTURA, António, 2000, p. 157.

<sup>149</sup> «Comité pour la création du Théâtre Populaire. Lettre au Ministre de l’ Instruction publique et des Beaux-Arts», 2006, p. 43 (itálicos nossos).

<sup>150</sup> MOREL, Eugène, 2006, pp. 45-66.

também, como iniciativas associadas ao teatro, a criação de um jornal e a realização de conferências, propostas que o *Teatro Livre* seguirá, publicando a revista *A Humanidade* e promovendo diversas conferências, objectos de análise neste trabalho.

Anos antes, em 1895, Maurice Pottecher tinha inaugurado um *Théâtre du Peuple* em Bussang dans les Vosges, teatro que ainda hoje permanece activo, organizando espectáculos para a população local todos os Verões<sup>151</sup>. No seguimento desta experiência, desenvolvida num ambiente rural, Pottecher elabora em 1899 um ensaio que sistematiza as condições para a criação de um teatro popular e que inspirará o modelo parisiense. Em “Le Théâtre du Peuple”, Pottecher defende que o grande objectivo do teatro é gerar momentos de fraternidade entre as várias classes e potenciar a comunicação entre elas, unindo-as pela empatia e pela força criadora da poesia<sup>152</sup>. A projecção do ensaio de Pottecher ultrapassou as fronteiras francesas, alcançando também a esfera intelectual portuguesa.

A primeira série de artigos, publicada no jornal *A Luta*, consiste num conjunto de sete textos da autoria de Luís da Mata, intitulados “Teatro Popular” e publicados entre Maio de 1900 e Julho desse ano. Neles, Luís da Mata apresenta um detalhado plano para a construção de um teatro popular, lançando o desafio da constituição de uma sociedade cooperativa que viabilizasse o projecto<sup>153</sup>. A influência é Pottecher, assumida por Luís da Mata logo no primeiro artigo, o de 15 de Maio de 1900. A estrutura do plano de Luís da Mata parece decalcada do plano de Pottecher, seguindo-se os mesmos passos e demonstrando-se as mesmas preocupações, destacando-se nelas o problema dos preços dos ingressos: “Em primeiro lugar, materialmente, vemos a necessidade de um edifício de teatro, amplo, com muitos lugares e cujos preços sejam resumidos. Não o temos, não existe. Pelo contrário, os mais baratos lugares dos teatros mais baratos, são ainda muito caros para o povo e o que se despende num bilhete de teatro para uma noite e para uma pessoa vai produzir um desequilíbrio económico numa família que se sustenta às vezes quase miraculosamente com o salário de um operário”<sup>154</sup>.

---

<sup>151</sup> POTTECHER, Maurice, 2006, p. 29.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> “Em todo o caso uma sociedade cujo capital fosse formado por colocação de acções de preço muito diminuto e pagáveis em prestações, como são as de algumas cooperativas existentes entre nós em que meia dúzia de homens de boa vontade e inteligentes quisessem trabalhar.” («Teatro Popular» in *A Luta*, 15 de Maio de 1900, p. 2).

<sup>154</sup> *Ibidem*.

Referindo-se à “energia admirável” do francês, Luís da Mata dá-nos conta da frequência da actividade teatral em Bussang dans les Vosges: dois espectáculos por ano, um pago, outro gratuito. Elogiando abertamente o projecto, discorda, contudo, de Pottecher quanto à aplicação do princípio de universalidade do teatro do povo, residindo o diferendo na própria definição de “povo”, um conceito de “geometria variável”<sup>155</sup>. Para Pottecher, o teatro é um lugar universal, desejavelmente frequentado por todas as classes, das mais elevadas às mais baixas, o que subentendia uma noção vasta de “povo”, entendido pelo dramaturgo francês como o corpo de cidadãos, formado por “courants nerveux qui composent l’âme collective de la foule”<sup>156</sup>. Já para Luís da Mata, “povo” representava algo de diferente e de mais restrito:

“Porém, o teatro popular, como eu o entendo, como eu o desejo, pelo menos entre nós, diverge totalmente desse, como diverge o que eu entendo por povo – neste caso, repito: o povo a que me refiro é o operário da oficina e do gabinete, o trabalhador da matéria e o da ideia; é o grande proletariado, o eternamente produtor, o eternamente defraudado no lucro do seu produto: é enfim o povo que trabalha um dia inteiro e que, à noite, passar três horas, distraído e descansado: são os que trabalham, é...o *povo* numa palavra.”<sup>157</sup>

O teatro popular de Luís da Mata contemplava proletários manuais e intelectuais, mas excluía a burguesia da sua plateia, uma atitude que não reunia o consenso entre os seus companheiros de ideias. Outras opiniões, mais próximas de Pottecher, circulavam. Adolfo Lima, no seu caderno de apontamentos, reflecte sobre o problema do destinatário de um teatro do povo, defendendo a ideia de que tal teatro deveria ser social, mais do que popular:

“Não se trata de levar a efeito o estabelecimento de um teatro do povo, mas o do teatro social, aberto a todas as classes e educativo para todos sem distinções, sem exclusivismos. Tanto o operário como o burguês carecem de educação e cada qual é um ser humano idêntico e sujeito às influências dos meios educativos. Tanto o filho do burguês como o filho do operário precisa ser educado. Tanto um como o outro pode e deve ser

---

<sup>155</sup> BOURDIEU, Pierre, 1989, p. 155.

<sup>156</sup> POTTECHER, Maurice, 2006, p. 29.

<sup>157</sup> «Teatro Popular» in *A Luta*, 15 de Maio de 1900, p. 2.

educado pelo teatro. E constituir ou fundar um teatro exclusivo para o povo, banindo assim a burguesia, tanto alta como baixa, é um erro de sectarista.”<sup>158</sup>

Como Pottecher, Adolfo Lima defendia uma concepção universal de teatro. Reunido em redor de um mesmo espectáculo, o público congregava-se em torno de uma situação concreta, meditando o seu sentido, e ganhando a capacidade de criar laços de empatia com as personagens e com os seus problemas. Colocando-se na pele do outro, isto é, da personagem desempenhada pelo actor, o espectador desenvolvia a sua capacidade de compreensão e de solidariedade. Na perspectiva de Lima, o teatro ocupava uma posição privilegiada face às restantes artes: “Se toda a arte produz a simpatia humana, é o teatro o ramo em que ela adquire maior intensidade”<sup>159</sup>. A dimensão empática do teatro tornava, assim, ainda mais necessária a presença da burguesia nos teatros para a concretização do projecto de transformação social. Mais tarde, já em 1902, Luís da Mata acabará por convergir com Adolfo Lima na ideia da conveniência de um teatro destinado a um público universal, princípio que acabará por presidir à acção do Teatro Livre, como veremos.

Nestas suas reflexões, Adolfo Lima vai ainda mais longe, rejeitando a ideia de formação de um grupo, e defendendo que “o que é preciso é que nos imponhamos aos que estão encarregados de pôr peças em cena nos teatros”, ou seja era necessária a colaboração dos empresários teatrais para levar a cabo o projecto de teatro social, não tanto realizável na forma como nos conteúdos. Era preciso chegar a todas as classes e isso só seria possível através da utilização de recursos pré-existentes: “É preciso é que todos os que conhecem ou que saibam da existência de uma peça boa que sirva para a educação, a apresente, a indique, a traduza, a leve a um teatro qualquer, onde ela poderá ter um melhor desempenho e aí a faça representar.”<sup>160</sup>. Adolfo Lima revelava a sua preocupação com a qualidade da encenação, o que só poderia ser garantido por profissionais. Na verdade, encontrava-se já a meio caminho da que seria a solução adoptada pelo Teatro Livre: uma Sociedade cooperativa que delineava programas teatrais mas que deixava a sua execução a cargo de companhias profissionais, que contratava para o efeito.

---

<sup>158</sup> LIMA, Adolfo, Caderno de Apontamentos, 1898, p. 33, AHS, caixa I.

<sup>159</sup> *Idem*, pp. 27-28.

<sup>160</sup> *Idem*, p. 33.

## **“Inquérito a uma ideia”: o debate em torno da formação de um teatro do povo.**

Numa segunda série de artigos, publicada no periódico *A Obra* entre Novembro de 1900 e Janeiro de 1901 e subordinada ao título “Teatro do Povo – Inquérito a uma ideia”, da qual já aqui citámos partes, procurou-se colher opiniões sobre a criação de um teatro do povo, assim como fazer um balanço do estado da arte dramática em Portugal. Acedendo ao repto do jornal, vários “cooperadores do movimento”<sup>161</sup> contribuem para o “Inquérito” com pequenos artigos de opinião sobre o que era e o que deveria ser o papel do teatro na sociedade, o que nos permite contar com uma assinalável pluralidade de opiniões. Contamos, assim, com artigos de futuros sócios fundadores do Teatro Livre, como Heliodoro Salgado, Ernesto da Silva e Bento Faria, mas também de adeptos da ideia que não participaram directamente na Sociedade, tais como Fernando Reis, Sílvio Rebelo, Mayer Garção e José do Vale<sup>162</sup>.

Esta série d’ *A Obra* conta também, num dos seus números, com um excerto da conferência “Le Théâtre Social” proferida pelo socialista francês Jean Jaurès meses antes, a 20 de Julho de 1900 no teatro do Château. Mais tarde, esta conferência seria publicada na *Revue de l’ Art Dramatique*, com o título “Le Théâtre et le Socialisme”<sup>163</sup>. Nesta conferência, Jaurès considera o teatro como “um meio de luta social, maneira de apressar a decomposição de uma dada sociedade”, consistindo no próprio “prólogo da Revolução” e na medida em que, como ela, “punha as multidões em movimento”<sup>164</sup>. Mas lancemos um olhar sobre os conteúdos da globalidade dos textos fundadores, publicados também em outros periódicos, onde se podem ler com clareza as motivações e os propósitos dos entusiastas do teatro popular.

Publicados entre 1900 e 1902, estes artigos tecem uma crítica feroz ao estado decadente em que os seus autores consideravam encontrar-se a arte teatral em Portugal, apresentando-se como alternativa o teatro popular. Uma “verdadeira calamidade

---

<sup>161</sup> “Os camaradas que hoje respondem ao inquérito são ainda pouco conhecidos do movimento social português o que não os impede de serem bons e leais cooperadores desse movimento” («Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 23 de Dezembro de 1900, p. 3).

<sup>162</sup> Os dois últimos, Garção e Vale, chegaram a participar nas primeiras assembleias organizadas com vista a preparar a constituição da Sociedade, mas por motivos de discordância face à elaboração dos Estatutos, acabam por afastar-se da iniciativa. (VENTURA, António, 2000, p. 158).

<sup>163</sup> JAURÈS, Jean, 2006, p. 77.

<sup>164</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 27 de Janeiro de 1901, p. 3.

social”<sup>165</sup>, a arte dramática encontrava-se “escrava do capitalismo”<sup>166</sup>, uma escrava que por sua vez escravizava os espíritos dos espectadores ao gosto da burguesia, que estes intelectuais consideravam, para além de imoral, muito pouco refinado.

O escritor republicano Sampaio Bruno, apesar de não integrar a experiência Teatro Livre, era um dos que criticava com veemência o estado do teatro nesse tempo, atribuindo responsabilidades aos estratos mais elevados da sociedade, aqueles que, podendo pagar bilhete, ditavam a escolha dos repertórios: “A alta-roda, além do exemplo dos seus maus costumes, dá outrossim ao povo uma lição de grosseria nos seus gostos e preferências, a que convém pôr cobro”<sup>167</sup>. Para Bruno, havia que fazer uma “barrela no teatro e lavar as tábuas imundas do palco”<sup>168</sup>, o que significava alterar por completo os repertórios, então hegemonizados pelo melodrama, pelo drama histórico e pela opereta cómica, géneros considerados stupidificantes e colocados ao serviço da avidez de lucro dos empresários teatrais. Estes, equiparados a “merceeiros”, vendiam nas salas de espectáculo peças “como nas mercearias se vende manteiga”<sup>169</sup>, desresponsabilizando-se do papel educador que os simpatizantes do teatro popular defendiam para o palco.

O espírito mercantil, esse “terrível bicho que ataca e corrói o teatro português”<sup>170</sup>, longe de desempenhar um papel socialmente benéfico, tinha como resultado a corrupção moral dos espectadores e a falsificação da arte, problema aludido no texto “As Duas Estéticas” publicado na *Revista Nova*, no qual Fernando Reis disserta sobre as relações entre arte popular e arte erudita. Comparando a situação do teatro nos meios rurais e do teatro nos meios urbanos, Fernando Reis conclui que nas cidades, muito mais do que nos campos, imperava o “ludíbrio artístico, pela ganância, pelas conveniências, pela pressa da mão-de-obra”, disseminando-se aí a arte falsa perante um público que, “como um bêbado, vai perdendo, gradualmente, o gosto”<sup>171</sup>, mas também a autenticidade de carácter. Para este jornalista, o problema não estava na falta de sentido estético do povo, uma pretensão que era falsa para Fernando Reis. Segundo Reis, todos os homens tinham a noção de gosto, uma faculdade universal mas desenvolvida de

---

<sup>165</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 1 de Janeiro de 1901, p. 4.

<sup>166</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 23 de Dezembro de 1900, p. 4.

<sup>167</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 1 de Janeiro de 1901, p. 4.

<sup>168</sup> *Idem*.

<sup>169</sup> «Dramaturgos & C<sup>a</sup>» in *Revista Nova*, 20 de Maio de 1901, p. 93.

<sup>170</sup> *Idem*.

<sup>171</sup> «As Duas Estéticas» in *Revista Nova*, 31 de Janeiro de 1902, p. 251.



acordo com as influências do meio envolvente. A culpa não estava portanto, na incapacidade crítica de quem procurava, mas sim na falta de qualidade do que se oferecia, ideia corroborada por Luís da Mata no jornal *A Luta*, em Maio de 1900. Para este futuro fundador do Teatro Livre, o “paladar do público” encontrava-se “estragado”, não pela sua insensibilidade, mas pelas “obras vergonhosas de teatro que os empresários lhe dão como prato de resistência dos seus repertórios”<sup>172</sup>.

Tal como se encontrava, a arte “apulhava o gosto e achincalhava as maneiras”<sup>173</sup>, era imoral e contribuía para a degradação social. Urgia para estes intelectuais pôr termo ao reinado das “leriasinhas sentimentais” e das “fantoçadas históricas”<sup>174</sup>, largar o “passado anestésico”<sup>175</sup> que se interpunha entre os homens e o progresso e lançar as sementes para uma nova sensibilidade artística e para uma nova ética social. A violência da crítica à arte burguesa, frequentemente adjectivada de “pornográfica”<sup>176</sup>, correspondia, em forma e intensidade, à violência da crítica à falsa e iníqua sociedade burguesa. Fazendo dos seus dogmas valores universais, a burguesia garantia, através dos espectáculos, a sistemática “colonização do imaginário”<sup>177</sup> do espectador com referências de comportamento que apenas a beneficiavam. O teatro do povo, servindo como uma escola de “instrução primária da arte”<sup>178</sup>, deveria destruir esses modelos através da elaboração de um novo sistema de imagens e de palavras que tornasse evidente o logro da sociedade burguesa. Uma das vantagens reconhecidas ao género dramático no inquérito produzido pela *A Obra* é precisamente a da possibilidade de sistematização das imagens nocturnas da sociedade através da encenação de acções lógicas e seriadas no palco. Este aspecto é referido por Heliodoro Salgado como uma das grandes potencialidades a explorar pelo teatro popular:

“Conhecemos cenas dispersas, avulsas, sem ligação, notas soltas que não chegam a constituir nunca uma seriação. A nossa própria vida é cortada pela dispersão da nossa actividade, de forma que nem sequer temos tempo de reflectir detidamente sobre a significação social dos seus

---

<sup>172</sup> «Teatro Popular» in *A Luta*, 27 de Maio de 1900, p. 2.

<sup>173</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 1 de Janeiro de 1901, p. 4.

<sup>174</sup> «Dramaturgos & C<sup>a</sup>» in *Revista Nova*, 20 de Maio de 1901, p. 92.

<sup>175</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 16 de Dezembro de 1900, p. 3.

<sup>176</sup> «O Teatro do Povo» in *Vanguarda*, 16 de Dezembro de 1900, p. 2.

<sup>177</sup> Usamos aqui a expressão cunhada pelo historiador francês Serge Gruzinski (GRUZINSKI, Serge, 1988).

<sup>178</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 9 de Dezembro de 1900, p. 3.

pormenores, como sintomas da iniquidade institucional. No palco a acção é seriada, lógica, consequente, e movimenta-se, vive-se, sob a reprodução artística, avolumando a iniquidade que passa despercebida em nós.”<sup>179</sup>

O drama permitia unificar os aspectos da realidade, relacioná-los e dotá-los do significado social que escapava ao olhar apressado do quotidiano. A seriação de imagens, de ideias e de movimentos produzida no tempo e no espaço de uma peça teatral, viabilizava, para Heliodoro Salgado, uma re-apresentação da realidade que integrava essas “cenas dispersas” nas lógicas de causa-efeito da organização social.

É justamente neste momento de unificação textual dos fragmentos da realidade que se determina a visão política do autor. “Tecido de significados, de percepções e de respostas”<sup>180</sup>, o texto, ao criar um real imaginado, uma ficção, produz uma ideologia, uma determinada perspectiva política que pode ser transformadora ou conservadora das relações entre forças sociais e entre indivíduos. Não sendo um mundo imaginário oposto ao real, mas antes um seu desdobramento, a ficção é, como notado por Jacques Rancière, potencialmente disruptora, no sentido em que é, por definição, “(...) o trabalho que opera *dissentimentos*, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação (...) este trabalho muda as coordenadas do representável; altera a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, a nossa maneira de os pôr em relação com os sujeitos (...)”<sup>181</sup>. Mais do que criar novos mundos, a ficção recria o mundo sensível, reinterpreta-o redistribuindo papéis e re-apresenta-o perante um espectador (ou um leitor) que, por sua vez, irá traduzir singularmente essa mesma ficção e produzir a sua própria subjectividade.

Se a narrativa permitia a seriação, a encenação, replicando fisicamente a vida, completava a obra tornando-a total. O filósofo francês Alain Badiou, referindo-se à “ideia-teatro”, releva esta vocação singular das artes dramáticas: “O acto teatral é uma complementação singular da ideia-teatro. Toda representação é um remate possível dessa ideia. O corpo, a voz, a luz, etc., vêm rematar a ideia.”<sup>182</sup>. Unificando o textual e o material, a experiência teatral amplia o poder de comunicação e o alcance emocional da

---

<sup>179</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in A Obra, 2 de Dezembro de 1900, p. 3.

<sup>180</sup> “The text is a tissue of meanings, perceptions and responses which inhere in the first place in that imaginary production of the real which is ideology. The textual real is related to the historical real, not as an imaginary transposition of it, but as the product of certain signifying practices whose source and referent is, in the last instance, history it self.”(EAGLETON, Terry, 1976, p. 75).

<sup>181</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2010, p. 97.

<sup>182</sup> BADIOU, Alain, 2002, p. 99.

narrativa pelo uso pleno dos sentidos do espectador. No contexto do naturalismo teatral e da busca pela verdade na representação, a encenação ganhou uma importância e uma autonomia inauditas enquanto disciplina, tendo neste processo um importante papel André Antoine, invocado nesta história. Num artigo de 1902, publicado no semanário *O Caixeiro* cerca de duas semanas após a criação do Teatro Livre, Luís da Mata dá-nos conta dessa ideia de totalidade no teatro, salientando as suas vantagens relativamente à literatura:

“(…) além disso, a imagem incompleta que um romance, por exemplo, pode deixar no leitor, é completa ou completada pelo desempenho para o espectador e por isso o teatro é mais naturalmente assimilável para todos do que qualquer outro género de literatura, dependente, em geral, de preparação instrutiva ou educativa de parte do que deve receber da obra d’arte a benéfica influência.”<sup>183</sup>

“Falando aos que não sabem ler”<sup>184</sup>, o género dramático representava também um meio fundamental para contornar as dificuldades de comunicação a um público maioritariamente analfabeto. O teatro cumpria funções que a leitura, solitária e ainda pouco democratizada, não preenchia. Através dele, seria possível chegar a um público alargado, à sua mente, ao seu coração, mas sobretudo à sua vontade. Tudo dependia de como ele era entendido e utilizado.

No caso do Teatro Livre, as narrativas dramáticas, como veremos, assumem uma posição inequivocamente política, tecendo a ideia e a imagem da injustiça social numa trama de cenas e de significados que descodificam a engrenagem social à luz dos interesses dos dominados. Neste sentido, a constituição de um repertório potenciava a eficácia política das peças isoladas. Ou seja, um encadeamento de narrativas pode ser, em última análise, a culminação de um desejo de unificação discursiva, que o Teatro Livre realizou mediante um critério de selecção das peças bem definido e de matriz revolucionária. Por todas estas qualidades, o drama apresentava-se para os entusiastas do Teatro Livre como um género particularmente eficaz na redefinição do mundo sensível e uma forma privilegiada de produção de “roturas no tecido sensível das

---

<sup>183</sup> «Teatro Livre II» in *O Caixeiro*, 22 de Junho de 1902, p. 1.

<sup>184</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 23 de Dezembro de 1900, p. 3.

percepções e na dinâmica dos afectos”<sup>185</sup>, condição para a transformação individual e colectiva, principal objectivo do Teatro Livre.

### **As influências estéticas: as referências aos autores do Norte.**

Se o conceito de “teatro popular” forneceu o modelo institucional à iniciativa, ao nível da produção dramática e da encenação outras influências estiveram presentes no Teatro Livre. Além de promover um teatro de acesso democratizado, o teatro popular deveria também democratizar os conteúdos, o que significava incluir nos seus repertórios as massas populares e os seus problemas. A questão dos conteúdos leva-nos, finalmente, ao problema da estética do Teatro Livre. Um teatro de confluências várias, o Teatro Livre pretendia cumprir objectivos múltiplos que, como demonstrado nos pontos anteriores, não se esgotam numa definição estilística estrita. Por outro lado, a própria classificação “naturalista” é problemática quando aplicada ao Teatro Livre, como sugerido pelos vários especialistas da Literatura e do Teatro, que o consideram estilisticamente impuro.

Esta impureza deriva, para Luiz Francisco Rebello das “incrustações românticas”<sup>186</sup> que caracterizam algumas peças, principalmente a de Ernesto da Silva, *Em Ruínas*, cujo elaborado enredo mais se aproxima das lógicas românticas que da estética naturalista, não obstante a polemicidade do tema de fundo, o aborto<sup>187</sup>. Por seu turno, José Carlos Seabra Pereira, o autor que mais sublinha a dimensão política do projecto, alinha a experiência com a propaganda libertária, socialista e republicana, enquadrando-a numa corrente neo-romântica vitalista e jacobina de carácter propagandístico e militante<sup>188</sup>, uma ideia corroborada por Maria Aparecida Ribeiro, que considera o Teatro Livre expressão de um “naturalismo de fachada”<sup>189</sup>. Não deixa de ser significativo que a designação “vitalismo”, como notado por Maria Aparecida Ribeiro, remonte aos anos do Teatro Livre, e mais concretamente a 1904 pela pena do dramaturgo Coelho de Carvalho, surgindo como alternativa ao termo “naturalismo”<sup>190</sup>.

---

<sup>185</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2010, p. 97.

<sup>186</sup> REBELLO, Luiz Francisco, 1978, p. 84.

<sup>187</sup> REBELLO, Luiz Francisco, 1984, p. 128.

<sup>188</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra, 1983, p. 871.

<sup>189</sup> RIBEIRO, Maria Aparecida, 2001, p. 344.

<sup>190</sup> “Primeiro que tudo, quero um teatro, como em toda a obra de arte, não digo naturalismo porque do termo abusou-se muito dando-lhe um sentido restrito, mas a expressão da vida; numa palavra, quero

Esta alternativa, resultava, não só da constatação de um certo “abuso” do termo “naturalismo”, como do desejo de adaptação deste estilo ao meio cultural nacional.

O problema das confluências estéticas – idealistas, românticas, naturalistas – parece prender-se, em parte, com a amplitude singular das funções sociais e políticas vinculadas ao Teatro Livre. O recurso à imprensa dá-nos alguns indícios sobre o modo como se encarava nestes primeiros textos a questão estética. Luís da Mata, em 1900, distingue quatro grandes vectores do teatro do povo: a propaganda, a educação, a filosofia e a observação, esta última associada ao naturalismo:

“Finalmente o teatro de observação de factos e tipos, o teatro naturalista. Este quase abrange todos e, como tal, as condições que lhe proporciona ao povo, na sua vida simples e interessante, são verdadeiramente excepcionais. A oficina, a obra, o viver doméstico, as relações entre si e com as outras classes, as associações, a cooperativa, as suas aspirações, ideais, virtudes, crimes, erros, ignorâncias, tudo, tudo isso para o drama é mina profunda e inexaurível, em que podem trabalhar muitos obreiros e onde sempre haverá lugar para mais.”<sup>191</sup>

A vida como fonte principal de inspiração, a vida no seu todo e em toda a sua complexidade. Parte de um teatro do povo, a fórmula naturalista com a sua vocação quotidiana representava a possibilidade de democratização dos conteúdos, uma via explorada por alguns autores portugueses anos antes<sup>192</sup>. São disto exemplo as peças de Abel Botelho, *Vencidos da Vida* e *Claudina*, ambas de 1892 e incluídas na série de cinco romances *Patologia Social* na qual o autor procura ilustrar, através da criação de personagens nevróticas e disfuncionais, o que sentia como degenerescência moral finissecular<sup>193</sup>. Mais tarde, em 1902, Abel Botelho publicará a obra *Amanhã*, redigida entre 1895 e 1896, a qual reflecte “as contradições entre o operariado, por um lado, e a reacção dos meios burgueses e industriais em associação com o clericalismo e o

---

vitalismo. E chamando-lhe assim entende-se que a Arte tem a missão de concretizar não só aquilo de que os olhos e os ouvidos nos dão a impressão (realismo), mas ainda tudo quanto a nossa alma pode compreender e de que possa pela fantasia formar imagens (idealismo).” (CARVALHO, Coelho de, 1904, p. XLII)

<sup>191</sup> «Teatro Popular» in *A Luta*, 17 de Maio de 1900, p. 2.

<sup>192</sup> Ao nível teórico, destacamos o elaborado tratado de Júlio Lourenço Pinto, *Estética Naturalista*, editado em 1885 no Porto (PINTO, Júlio Lourenço, 1996).

<sup>193</sup> CALHEIROS, Pedro, 1988, p. 147.

monarquismo, por outro lado”<sup>194</sup>. Outros contributos há a assinalar nas tentativas de introdução do naturalismo em Portugal como o de Marcelino Mesquita, em *Dor Suprema* (1895), peça criada em torno do problema do suicídio, ou o de D. João da Câmara, *A Rosa Enjeitada* (1901), que invoca o tema da prostituição. Nestas peças, e apesar do tom melodramático de muitos diálogos, procura-se retratar a realidade social com rigor, o que é tentado mediante diversas técnicas cénicas, entre as quais a adaptação da linguagem ao tipo social dos personagens<sup>195</sup> que o Teatro Livre irá adoptar.

Quanto aos autores do Teatro Livre, estes parecem ter sido directamente inspirados por uma tríade clássica de dramaturgos estrangeiros, referidos com frequência em alguns dos textos redigidos antes da criação da Sociedade: Ibsen, Tolstoi e Zola<sup>196</sup>. Corporizando a reacção ao convencionalismo estético e social, estes autores são louvados pelos dois principais autores do Teatro Livre, Manuel Laranjeira e Ernesto da Silva em várias ocasiões. No caso de Ernesto da Silva, este refere-se a este conjunto de autores como uma “tríade artística empenhada na proclamação dos males sociais”<sup>197</sup> salientando a diversidade dos seus trabalhos:

“(…) três obreiros de maior renome na arte social, seguindo diferentes veredas, lá vão conquistando as multidões, ora chamando-as à vida dos afectos puros, ora indicando-lhes as origens do mal moderno que as sacrifica impiedoso e pertinaz.”<sup>198</sup>

A distinção entre “afectos puros” e “origens do mal moderno” pode traduzir-se na distinção entre Ibsen, focado em problemas, embora derivados de uma organização social imperfeita, de âmbito mais individual, como o divórcio e o adultério, e Tolstoi e

---

<sup>194</sup> NETO, Vítor, 2000, pp. 289-290.

<sup>195</sup> “As camponesas de D. João da Câmara não falam como cortesãs – facto de que se queixava Zola - ou os operários como homens de letras, como nas peças de Biester. Antes, cada personagem tem o seu discurso, o mais possível correspondente ao seu estrato social.” (RIBEIRO, Maria Aparecida, 2001, p. 336).

<sup>196</sup> Esta tríade era referida também em outros contextos. A propósito de uma invocação desta trindade de naturalistas feita por Arno Holz, escritor naturalista alemão, Lukács identifica os principais traços de união entre estes três autores: “We see a general reaction against a literature which had turned away from life and had petrified into tedious conventionalities. For this reason the things Zola, Ibsen and Tolstoi seemed to have in common made a great impression: their adherence to reality, their ruthless, uncompromising reproduction of life as it really is, yet cynically, but with the passionate striving to hold a mirror up to the world in order to redeem it by the power of truth.” (LUKÁCS, Georg, 1972, pp. 246-247).

<sup>197</sup> «Os Livros» in *Revista Nova*, 31 de Janeiro de 1902, p. 261.

<sup>198</sup> *Idem*, p. 262.

Zola, mais empenhados em denunciar as questões colectivas, como o trabalho. Para Ernesto da Silva a obra do norueguês era por vezes de difícil compreensão, dado a intensidade e o simbolismo da sua mensagem:

“Ibsen – salvo as suas obras mais objectivas, *O Inimigo do Povo*, *Esteios da Sociedade* e *Casa de Boneca*, perde-se nas brumas evoladas do fiorde escandinavo, corporiza o pensamento em símbolos de difícil penetração, rodeia-se de um vago misticismo como no Rosmerhoolm e quase impenetrável e sibilino só pode vezes deixar passar um grito de fácil apreensão para as almas sedentas de emoção e verdade clara.”<sup>199</sup>

Uma incapacidade que parece ter sido partilhada pelo público, como refere Manuel Laranjeira a propósito da encenação da peça *Hedda Gabler* em Lisboa: “o público lisboeta achou fastidioso o *Hedda Gabler*, apesar de a protagonista ser interpretada pela grande trágica, Eleonora Duse; achou que havia diálogos demasiadamente longos, ditos sem movimentos – um bocejo! Simplesmente, o público lisboeta não gostou porque não compreendeu”<sup>200</sup>. Quem também parece não compreender Ibsen é a crítica que, “ideofóbica”, “foge da Arte de ideias com mais celeridade que o diabo foge da cruz”<sup>201</sup>. Esta incompreensão é associada por Laranjeira de modo genérico ao povo latino, pouco predisposto ao teatro de ideias:

“Ibsen é o patriarca do teatro contemporâneo. Todavia, a obra de Ibsen é recebida com desprezo glacial, raramente com indignação. Faça-se uma honrosa excepção para o povo do Norte, meditativo concentrado. Refiro-me especialmente ao povo latino. As tentativas feitas em França se não abortaram ainda é isso devido à tentativa, à fé apostólica dos artistas que preferem sair vencidos da refrega do que capitular. Becque morreu ignorado. E hoje o público parisiense prefere-lhe ainda Ronstad. Brieux, quando tenta entrar nobremente, livremente, é rudemente escorraçado pela censura. Descaves ninguém o conhece e os que o conhecem odeiam-no.”<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> «Os Livros» in *Revista Nova*, 31 de Janeiro de 1902, p. 262

<sup>200</sup> «A Grande Tentativa» in *O Teatro Português*, 18 de Outubro de 1902 (LARANJEIRA, Manuel, 1993d, p. 332).

<sup>201</sup> *Idem*, p. 330.

<sup>202</sup> *Ibidem*.

A dicotomia entre povos do Norte e povos do Sul é também expressa por Ernesto da Silva: “Nós, os latinos podemos orgulhar-nos; é a França e há-de sempre ser ela o cadinho das mais compensadoras esperanças e a pátria dos mais altos protestos de dignidade humana”<sup>203</sup>. Preferindo Zola, Ernesto da Silva alude a um sentimento de latinidade que ecoava no seio dos entusiastas do Teatro Livre. O crítico Fernando Reis, na série de artigos publicada pelo jornal *A Obra*, distingue as sensibilidades dos dois povos argumentando acerca da recepção da obra de Ibsen em Portugal:

“Os dramas de Ibsen, que tiveram o condão de abrir, no nosso meio, o gosto pelas peças de tese, ainda não são o bastante pela nebulosidade em que se vêem envolvidos os seus símbolos, embora, em muitos, a claridade seja mais transparente; contudo, aqueles moldes são frios e metódicos, o que não se coaduna com o nosso sentir meridional.”<sup>204</sup>

Para este crítico, parte da explicação para a fraca adesão do público português face ao teatro das denominadas “raças frias”<sup>205</sup>, não se explica tanto pelo cansaço causado pelos temas naturalistas como por uma incompatibilidade de temperamentos: “é que, embora as teses de Ibsen sejam visíveis e salutarens nessas peças, há o contra da pouca expansão das figuras, já de si de nomes estrangeiros, que sentem, aliás, como noruegueses, mas cujo sentir se vê muito diverso do nosso”<sup>206</sup>. A incompreensão da sensibilidade escandinava, e também russa, prendia-se, segundo Fernando Reis, com condicionalismos nacionais, que os autores deveriam saber contornar, adaptando os temas e as teses naturalistas ao “sentir meridional”, mais arrebatado e menos contemplativo.

O segundo elemento deste triunvirato é Tolstoi, também referido por Ernesto da Silva e por Manuel Laranjeira nos seus escritos, de forma nem sempre favorável. Porém, a crítica dirigida a Tolstoi não residia tanto na impenetrabilidade das suas obras como na religiosidade das suas posições. Anarquista cristão, Tolstoi é retratado por Laranjeira como uma figura complexa, animada por “contradições supremas” podendo ser “colossalmente absurdo, quando edifica; mas também genialmente justo, quando

---

<sup>203</sup> «Os Livros» in *Revista Nova*, 31 de Janeiro de 1902, p. 263.

<sup>204</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 23 de Dezembro de 1900, p. 3.

<sup>205</sup> *Idem*.

<sup>206</sup> *Idem*.



acusa”<sup>207</sup>. Num artigo de 1899 sobre a publicação, um ano antes, do ensaio de Tolstoi *O que é a Arte?* (1898), Manuel Laranjeira expressa com veemência o seu repúdio pelo orientação cristã do mestre russo:

“Convém desde já dizer que a noção que Tolstoi tem do que é a *moral* é uma noção velha, anti-científica. Ele concebe a moral como uma série de preceitos estáveis, como uma coisa fixa, inevitável, finalmente como um acervo de leis, que a Bíblia estabeleceu. Esta noção de moral é uma excrescência religiosa, um felimão da sua concepção da vida. E é com este critério rançoso, de uma intransigência cristã e mórbida, que ele vai condenar centenas de obras consagradas.”<sup>208</sup>

O radicalismo do autor de *Ressurreição*<sup>209</sup> é alvo da crítica de Laranjeira que considera inaceitável a intransigência religiosa do russo, resultante na condenação de muitas e consagradas obras literárias e artísticas, inclusivamente obras próprias<sup>210</sup>, defendendo como verdadeira a arte popular apenas<sup>211</sup>, uma limitação que Laranjeira rejeita. Atacando a “abstrusa noção da utilidade” defendida por Tolstoi, Laranjeira considera-a um “tumor cristão”<sup>212</sup>, um obstáculo ao progresso social, concluindo que n’ *O que é a Arte?* o criador russo “condena a sua arte para justificar a sua filosofia”, pelo que o livro deve ser lido com cautela e “imparcialidade”<sup>213</sup>. Apesar da convicção cristã primitiva de Tolstoi, Laranjeira reconhece o poder transformador da sua obra, produzida por “um dos maiores revoltados dos últimos tempos”<sup>214</sup>. Contudo, as suas preferências vão para outros autores, como Ibsen, mas também para o alemão Hauptmann ou para o

---

<sup>207</sup> «Tolstoi», *O Mundo*, 13 de Setembro de 1901 (LARANJEIRA, Manuel, 1993d, p. 304).

<sup>208</sup> «Tolstoi e o seu modo de ver a arte» in *Revista Coimbrã*, 16 de Dezembro de 1899 (*Idem*, p. 276).

<sup>209</sup> Peça de Tolstoi que foi encenada no Teatro D. Amélia a 23 de Dezembro de 1903.

<sup>210</sup> Tolstoi renegou todas as suas obras, à excepção de duas curtas narrativa, *No Cáucaso* e *Deus vê a verdade* (RESZLER, André, 1977, pp. 28-29).

<sup>211</sup> “O artista do futuro compreenderá que inventar uma fábula, uma canção sentimental, uma cantilena infantil, uma adivinha divertida, uma anedota engraçada, desenhar uma imagem que alegrará dezenas de gerações ou milhões de crianças e adultos é incomparavelmente mais importante e fecundo que escrever um romance ou uma sinfonia ou pintar um quadro que distrairão durante pouco tempo algumas pessoas das classes ricas, e em seguida serão para sempre esquecidas.” (citado em: RESZLER, André, 1977, p. 29).

<sup>212</sup> «Tolstoi e o seu modo de ver a arte» in *Revista Coimbrã*, 16 de Dezembro de 1899 (LARANJEIRA, Manuel, 1993d, p. 277).

<sup>213</sup> “O livro, levemente lido, pode ser funesto; esmiuçado e espremido, segregará somente umas fórmulas doentias, cheias de aleijões religiosos – coisas sem préstimo para este século que procura na pança de uma retorta a verdade que Deus não revelou, e que o homem se fartou de buscar por entre as ruínas acasteladas da nevoenta metafísica.” (*Idem*, p. 278).

<sup>214</sup> «Tolstoi», *O Mundo*, 13 de Setembro de 1901 (LARANJEIRA, Manuel, 1993d, p. 303).

sueco Strindberg<sup>215</sup>, símbolos da aplicação dos princípios de rigor e de método que o naturalismo aplica na arte e que a disciplina discursiva nórdica agiliza.

Mas, se os escritores do Norte estavam, sem dúvida, presentes no espírito dos autores e entusiastas do Teatro Livre, a principal inspiração era Zola. As obras deste autor, referido por Manuel Laranjeira como um “sobre-homem”<sup>216</sup>, conheceram uma grande difusão em Portugal, sendo traduzidas para português e difundidas junto do grande público logo a partir de 1871<sup>217</sup>. Um caso de sucesso comercial, a obra de Zola parece ter sido bem acolhida em Portugal, talvez porque melhor entendida que os dramas nórdicos. No entanto, e talvez respeitando o intuito de novidade, o Teatro Livre não apresenta, ao contrário de Antoine, em Paris, nenhuma obra de Zola, optando por um repertório composto por revelações nacionais, como Manuel Laranjeira e Ernesto da Silva, e por autores menos conhecidos do público português, como Bjørnson, Descaves, Mirbeau e Brioux, alguns deles encenados por Antoine no *Théâtre Libre*, uma outra influência do Teatro Livre.

### **A experiência de Antoine: *Théâtre Libre* e Teatro Livre.**

Uma arte de vanguarda, e considerado como o “processo Dreyfus do teatro”<sup>218</sup>, o *Théâtre Libre* foi fundado em Paris no ano de 1887 por André Antoine, um funcionário da Companhia do Gás, “sem educação artística e sem diplomas do Conservatório”<sup>219</sup>. Tendo chumbado o exame no Conservatório, Antoine lança-se à actividade teatral anos antes da fundação do *Théâtre Libre*, juntamente com alguns companheiros do grupo de teatro amador da Companhia do Gás, o Círculo Gaulês. Desenvolvendo entretanto relações com vários intelectuais parisienses, entre os quais Zola, Antoine resolve fundar em 1887 um teatro alternativo e de combate à estética

---

<sup>215</sup> «Arte Nova» in *Revista Nova*, 25 de Abril de 1901 (LARANJEIRA, Manuel, 1993d, p. 283).

<sup>216</sup> «Zola no Panteão» in *O Norte*, 7 de Junho de 1908 (LARANJEIRA, Manuel, 1993d, p. 377).

<sup>217</sup> O impacto e a frequência das publicações de Zola em Portugal intensifica-se nos anos 80 do século XIX com a aparição do *Germinal*. Este romance transformou-se rapidamente num objecto de cobiça por parte dos editores de jornais e revistas, que disputaram os direitos da sua rentável publicação. O romance foi traduzido para português e publicado primeiramente na imprensa lisboeta, por iniciativa da *Ilustração Universal* e do *Correio da Noite* entre 1884 e 1885, e mais tarde, em volume, no ano de 1885, no mesmo ano em que dói publicado em Paris (CALHEIROS, Pedro, 1988, pp. 126-127).

<sup>218</sup> A expressão é de Jean- Richard Bloch (1930), e é referida por Luiz Francisco Rebello (REBELLO, Luiz Francisco, 2005, p. 57).

<sup>219</sup> MADUREIRA, Joaquim, 1905, p. 67.

adoptada nos teatros comerciais que, tal como em Lisboa, se encontravam hegemonizados pelas peças românticas.

Assalariado e auto-didacta, André Antoine quis revolucionar o mundo do teatro, introduzindo novos métodos de encenação e novas técnicas de interpretação. Criando o seu próprio teatro para encenar repertórios recusados em outras casas, o *Théâtre Libre* inspirava-se nos trabalhos de Zola mas também em outras experiências como o *Meiningen Ensemble* alemão, teatro criado em 1874 e que introduz a representação da multidão onde cada actor mima uma personagem, uma inovação que Antoine aplicará no seu teatro através da encenação da peça de Hauptmann, *Os Tecelões*<sup>220</sup>. Por sua vez, o trabalho de Antoine repercutiu-se em várias outras experiências teatrais um pouco por toda a Europa, como a *Freie Bühne* alemã (1889), o *Independent Theater* inglês (1891) ou o Teatro d'Arte de Moscovo (1898)<sup>221</sup>. E em Portugal, o Teatro Livre. O seu principal contributo para o mundo das artes foi a criação de uma nova visão da encenação que pretendia reforçar a naturalidade da acção dramática, unificando, sob um princípio de coerência, os cenários, os adereços, o guarda-roupa, o movimento e a linguagem das personagens, até então negligenciados pelos produtores teatrais que recorriam sempre aos mesmos meios materiais e métodos de representação<sup>222</sup>. André Antoine ficou também célebre pela sua inesgotável energia, que lhe permitiu, nesta primeira fase, encenar cerca de 124 peças sete anos<sup>223</sup>. Uma energia “devorante” que o acompanhou até ao fim: “L’activité de cet homme est dévorante. Jusqu’à la fin de sa vie, il restera un phénomène de puissance et de travail. Le moteur qui est en lui ignore le repos”<sup>224</sup>.

Não tendo deixado uma produção teórica significativa, Antoine deixou algumas reflexões sobre tarefa do encenador, um elemento chave no processo de unificação estética. Em *Conversa sobre a Encenação*, de 1903, Antoine descreve os passos para a encenação de uma peça de teatro naturalista, reforçando a importância na unidade entre

---

<sup>220</sup> RIBEIRO, Maria Aparecida, 2001, p. 315.

<sup>221</sup> REBELLO, Luiz Francisco, 2005, p. 57.

<sup>222</sup> “Ensinar-lhes (sempre o estilo pomposo!) que é preciso acentuar correctamente, gritar de acordo com as regras, fazer todas as ligações entre as palavras sob pena de parecer vulgar e familiar. (...) Só têm ao seu serviço, para traduzir o indivíduo que representam, dois únicos instrumentos, a voz e a cara; o resto do corpo não participa na acção. Usam luvas, vêm sempre em traje de gala e, não possuindo mais as farpelas majestosas ou elegantes de antigamente, trazem uma flor na botoeira e anéis.” (ANTOINE, André, 1996, p. 369).

<sup>223</sup> REBELLO, Luiz Francisco, 2005, p. 57.

<sup>224</sup> ROUSSOU, Matieu, 1954, p. 135.

cenários e personagem na representação. Tal como na vida, as condições materiais do palco determinam a actuação das personagens, uma lógica replicada na estética de Antoine: primeiro constrói-se o meio, depois então as personagens<sup>225</sup>. Para reforçar a verosimilhança, perseguida pelos naturalistas na sua incessante busca pela verdade, Antoine argumenta também que o cenário deve ser pensado dentro de quatro paredes, “sem se preocupar com a que deve desaparecer mais tarde para deixar penetrar o olhar do espectador”<sup>226</sup>. O objectivo era o de eliminar vestígios de inverosimilhança cénica e tornar o espaço artificial do palco num espaço de “vida e claridade”<sup>227</sup>.

Como o cenário, também as personagens deveriam seguir os mesmos princípios realistas procurando preservar nas suas representações “a complicação, a variedade, os matizes, a vida do diálogo moderno, a destreza das frases, as suas entoações indirectas, os subentendidos, os seus silêncios eloquentes”<sup>228</sup>, todas as subtilidades da vida que escapavam ao “ensinamento gelado do Conservatório”<sup>229</sup>. Nesta busca pela fidelidade da representação do real, Antoine realça a importância do trabalho do movimento, “o meio de expressão mais intenso de um actor”<sup>230</sup> e ao qual o encenador dedicará grande cuidado, flexibilizando o desempenho gestual dos actores na busca da máxima naturalidade da representação<sup>231</sup>.

Tal como para Antoine, para os organizadores do Teatro Livre a representação deveria descobrir e relevar os bons e maus detalhes da vida quotidiana, não do herói mas do homem comum, do homem social, o mais precioso manancial de inspiração artística. Porém, se o *Théâtre Libre* terá inspirado os autores do Teatro Livre pela inovação que representava em termos artísticos, dele se desviava em outros aspectos

---

<sup>225</sup> “Quando pela primeira vez, tive de encenar uma obra, apercebi-me claramente de que a tarefa se dividia em duas partes distintas: uma, toda material, quer dizer a constituição do cenário servindo de meio à acção, à disposição e agrupamento das personagens; a outra, imaterial, quer dizer a interpretação e o movimento do diálogo. Então, primeiro pareceu-me ser útil, indispensável, criar com cuidado, e sem qualquer preocupação com os acontecimentos que aí deveriam ocorrer, o cenário, o meio. – Porque é o meio que determina os movimentos das personagens, e não os movimentos das personagens que determinam o meio.” (ANTOINE, André, 1996, p. 367).

<sup>226</sup> *Idem*, p. 368.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> *Idem*, p. 369.

<sup>229</sup> *Idem*, p. 370.

<sup>230</sup> *Idem*, p. 369.

<sup>231</sup> Colocando os actores a falar de mãos nos bolsos ou de costas para o público, Antoine procurava recriar no movimento as posturas da vida real, banidas da rigidez artificial das peças românticas. Outras inovações introduzidas pelo autor no sentido de reforçar o realismo das encenações, eram, entre outras, a exibição de peças de carne autêntica ou de uma torneira deitando água, como se o palco de uma casa se tratasse (REBELLO, Luiz Francisco, 2005, p. 57).

que nos parecem importantes. Em Dezembro de 1902, cerca de seis meses após a fundação do Teatro Livre, Ernesto da Silva profere um discurso no âmbito de um ciclo de conferências promovido para divulgar o novo conceito de teatro, que invocamos com mais detalhe no capítulo seguinte. Nesta comunicação, distingue as duas experiências:

“Temos assim, que o Teatro Antoine, embora sumamente valioso como agente do rejuvenescimento da arte francesa, *ainda não é nitidamente o Teatro Livre*, simplesmente devotado à missão de *vulgarizar o conhecimento de obras mais úteis ao espírito do espectador*, desprendendo-se generoso e apóstolo de preocupações de ganho, unicamente cuidando de manter-se como escola elemento civilizador.”<sup>232</sup>

Se “em França, Teatro Livre é sinónimo de Teatro Antoine”<sup>233</sup>, como observa Manuel Laranjeira, já em 1905, em Portugal a experiência homónima parece ter significado algo de distinto. O Teatro Livre quis-se, em primeiro lugar, um teatro do povo, isto é, para todos. Apresentando-se como um “anti-teatro”<sup>234</sup>, encenado “quase tão-somente para uma elite, excluindo o público pagante”<sup>235</sup>, o que terá, em parte, ditado o seu fim, em 1894<sup>236</sup>, o *Théâtre Libre* afastava-se do princípio de universalidade que presidiu ao projecto do Teatro Livre, expresso na adopção do próprio termo “livre”. “Nem sempre artisticamente social”<sup>237</sup>, o *Théâtre Libre* terá inspirado o nome do Teatro Livre mas, ao privilegiar a inovação técnica em prejuízo da “missão civilizadora”, dele se afastava significativamente. Como no caso de “povo”, também o conceito “livre” era ambíguo, e entendido de diferentes formas por Antoine e pelos dinamizadores do Teatro Livre português. A questão da nomenclatura é explicada em 1902 por Luís da Mata, a propósito do problema do destinatário do novo teatro, a que já aludimos:

---

<sup>232</sup> SILVA, Ernesto da, 1902, p. 9 (itálicos nossos).

<sup>233</sup> Carta de Manuel Laranjeira a Luís Pinto Ribeiro, 29 de Junho de 1905 (LARANJEIRA, Manuel, 1993a, p. 381).

<sup>234</sup> RIBEIRO, Maria Aparecida, 2001, p. 316.

<sup>235</sup> *Idem*, p. 315.

<sup>236</sup> Depois da extinção do *Théâtre Libre*, Antoine prossegue a sua carreira de actor e de encenador, fazendo várias digressões com a sua companhia, agora designada Teatro Antoine. É já nessas circunstâncias que Antoine passa por Lisboa, em Junho de 1903.

<sup>237</sup> FIGUEIREDO, Romualdo, 1904, p. 21.

“(…) eu venho mais uma vez insistir na urgência de fazer-se um *Teatro do Povo* que, pela conveniência de não dar a aparência de restringimento a uma ideia que a todos tem de ser útil, se crismou em *Teatro Livre*”<sup>238</sup>.

Tratava-se, portanto, de expandir o alcance do projecto a todos os grupos sociais, partindo da utilização de uma designação abrangente que não liquidasse, à nascença, a possibilidade de recepção de tal teatro pela generalidade do público.

Espaço de confluências estéticas, mas também políticas e sociais, o Teatro Livre apresenta-se como um caso paradigmático de como uma definição canónica estrita pode mitigar o significado das experiências artísticas e obscurecer o nosso olhar sobre elas. Inserido num contexto histórico mais vasto, a experiência da Sociedade Teatro Livre deve ser, em nosso entender, lida no seu conjunto, não podendo a vertente estética separar-se dos programas culturais, políticos e sociais que estes intelectuais anarquistas, republicanos e socialistas alimentavam, já de si diversos e que se reflectiam nas opções da Sociedade. A escolha dos repertórios pela Comissão de Leitura - órgão central da Sociedade que, algo significativamente, contava, na sua generalidade, não com especialistas do palco (actores ou encenadores) mas com homens de letras (jornalistas e advogados) - parece basear-se, não tanto em princípios de pureza estilística, como em critérios de eficácia política dos textos. Prova da subordinação da coerência estilística à eficácia política, parece ser a escolha do repertório, composto de peças tão disparees como *Em Ruínas*, elaborado enredo romanticizante, e *..Amanhã*, uma peça de ideias praticamente desprovida de acção.

Híbrida e militante, a estética do Teatro Livre construiu-se integrando nos seus repertórios peças que, apesar de muito distintas entre si, convergiam no projecto de construção de um discurso alternativo, através do qual se pretendia tornar evidente o determinismo social sobre as acções individuais e a necessidade de transformação da ordem política. No terceiro capítulo veremos como este propósito se concretizou, através da análise dos conteúdos e dos temas de algumas das peças encenadas, mas não sem antes percebermos como se compunha e funcionava a Sociedade.

---

<sup>238</sup> «Teatro Livre I» in *O Caixeiro*, 15 de Junho de 1902, p. 2.

## **CAPÍTULO SEGUNDO: A SOCIEDADE COOPERATIVA TEATRO LIVRE: NATUREZA, COMPOSIÇÃO E INICIATIVAS COMPLEMENTARES.**

“A Arte Moderna não pode ficar no culto da forma: deve ser veículo de ideias sãs, e fomentadora de sentimentos nobres. Dada a questão social; a Arte não a pode desconhecer e deve interessar-se por ela, cooperando na sua solução.”<sup>239</sup>

Heliodoro Salgado, 1902

### **II.1. Assentando bases: os passos para a formação da Sociedade Teatro Livre.**

#### **As primeiras assembleias e a oficialização da Sociedade.**

Lançadas as sementes da ideia de um teatro popular, que era, como vimos, um teatro de combate à sociedade e à cultura burguesas, restava agora concretizá-la, o que acabou por acontecer através da fundação não de um Teatro do Povo, mas de um Teatro Livre. Os primeiros passos, dados na imprensa dos dois anos anteriores à fundação da Sociedade, haviam sido expressão da “vontade forte e cérebros superiores” mas para que a ideia germinasse, era preciso que se alimentasse do “fogo de outras vontades”<sup>240</sup>, ou seja, de recursos materiais que viabilizassem o projecto de um teatro do povo. É com este intuito que alguns dos intelectuais e entusiastas da ideia se dedicam à formação de uma sociedade cooperativa de responsabilidade limitada, através da qual se pretendia recolher o pecúlio necessário à concretização do empreendimento.

No entanto, tínhamos que aguardar pela formação da Federação Socialista Livre, em 1901, para que se tal acontecesse<sup>241</sup>. A primeira reunião dos interessados na formação da cooperativa teatral acontece na Primavera de 1902, a 20 de Abril de 1902, um domingo, na Associação dos Lojistas de Lisboa e conforme noticiado na imprensa coeva. Nessa primeira sessão preparatória, presidida por Ernesto da Silva, tomaram-se

---

<sup>239</sup> Extracto de conferência proferida a 8 de Novembro de 1902 no Ateneu Comercial de Lisboa, com o título «A Liberdade no Teatro» («Teatro Livre» in *O Mundo*, 10 de Novembro de 1902, p. 2).

<sup>240</sup> «Teatro do Povo – inquérito a uma ideia» in *A Obra*, 23 de Dezembro de 1900, p. 3.

<sup>241</sup> VENTURA, António, 2000, p. 158.

as primeiras diligências para a formação de um teatro, que já se apresenta como Livre. Segundo o periódico então dirigido por Magalhães Lima, *A Vanguarda* de 21 de Abril de 1902, tomaram a palavra nesta reunião Tavares Martins e Domingos Leite, que entretanto se afastariam da Sociedade, e, para além de Ernesto da Silva, César Porto e Luís da Mata, dois dos mais activos sócios fundadores. Através do jornal *O Mundo*, podemos completar a lista de presenças, incluindo os nomes de Valentim Machado, José Carneiro, Nunes Claro, Rocha Martins, Conceição Pires, Calos Olavo, Martins Figueira, José da Luz, Paulo Tavares, Emílio Costa, João Ferreira, Mateus Rodrigues, Rodrigues Pitta, Alves Pereira, Mayer Garção e Jaime Tavares<sup>242</sup>. Nesse primeiro encontro foi nomeada uma comissão para criar as bases da nova instituição, marcando-se uma nova assembleia para mais tarde, o que, de facto, aconteceu logo dois dias depois, a 22 de Abril<sup>243</sup>.

Mais produtiva, foi essa segunda sessão, detalhadamente noticiada no republicano *O Mundo* de 23 de Abril, e que resultou na divisão dessa comissão inicial em dois núcleos, um responsável pela elaboração dos estatutos da Cooperativa, a apresentar numa nova assembleia, e um outro encarregue da redacção de um parecer que, em jeito de programa, deveria ser apenso aos estatutos e funcionar como elemento divulgador da Sociedade. Este periódico informa-nos também que a comissão fundadora recebeu telegramas de congratulação pela iniciativa e cartas de incitamento, mencionando-se os nomes de Fernando Reis, Luís Derouet, Santos Franco, Agostinho Fortes, Carlos Trilho e Sílvio Rebelo<sup>244</sup>. Foi também apresentado o projecto da lei orgânica a sociedade, que “mereceu alguns reparos”<sup>245</sup>.

Todavia, se as duas primeiras reuniões decorreram sem incidentes, o mesmo não se pode dizer das seguintes. Na terceira sessão, realizada a 11 de Maio de 1902 na Associação dos Lojistas de Lisboa, desencadeou-se uma acalorada discussão em torno do artigo 7º da lei orgânica, então em elaboração. Esse artigo previa a distinção de sócios entre efectivos e aderentes, estabelecendo-se um máximo de cinquenta para o número de efectivos, uma cláusula que provocou a discórdia entre os membros da assembleia. Na sequência do diferendo, Ernesto da Silva apresenta uma moção, protestando contra tal distinção. Nesta moção, o tipógrafo sugere algumas alterações aos estatutos que

---

<sup>242</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 23 de Abril de 1902, p. 3.

<sup>243</sup> «O Teatro Livre» in *A Vanguarda*, 21 de Abril de 1902, p. 2.

<sup>244</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 23 de Abril de 1902, p. 3.

<sup>245</sup> «Teatro Livre» in *A Obra*, 24 de Maio de 1902, p. 1.



garantam a igualdade de direitos e de deveres dos sócios, propondo a elevação do valor das acções de 5 para 10 mil réis e a faculdade de todo e qualquer sócio poder requerer a dissolução da Cooperativa. Em reforço desta posição, Carlos Olavo coloca na mesa uma outra moção, subscrita por José do Vale: “A assembleia prefere uma sociedade francamente cooperativista, garantindo a todos os sócios direitos absolutamente iguais em quantidade e qualidade”<sup>246</sup>. Esta moção foi rejeitada por 31 votos contra 20, numa votação que contou com algumas abstenções. *O Mundo* informa-nos que, conhecido o resultado, muitas pessoas abandonam a sala em aberta discordância com o desenlace da votação.

Conhecemos os resultados dessa cisão numa quarta sessão, realizada a 17 de Maio na Associação dos Agricultores e Horticultores, à Rua dos Douradores, e cuja convocatória foi divulgada n’ *O Mundo*<sup>247</sup>. Nesta quarta sessão foram lidas cartas de Mayer Garção, Carlos Trilho, Carlos Olavo, José do Vale e Augusto José Vieira, nas quais estes, por discordarem da distinção entre os sócios, expressam a sua vontade de se desligarem da Sociedade. Seguem-se-lhes nesta decisão Martins Figueira, Nunes Claro, Carlos Eugénio de Vasconcelos e Henrique César Ramos. Após isto, a reunião prossegue, discutindo-se os estatutos, aos quais várias alterações foram feitas<sup>248</sup>. Dias depois, o periódico *A Obra*, que tinha lançado o inquérito sobre a criação de um teatro do povo, faz o balanço de todas estas reuniões, informando os seus leitores do diferendo, concluindo que “foi vencida a opinião mais razoável, mais libertária”. Apresentando os seus “votos mais fervorosos”, *A Obra* declara esperar que a constituição do Teatro Livre avance o mais brevemente possível, e “que o mesmo teatro se inspire nas melhores ideias de liberdade”<sup>249</sup>.

Estavam criadas as condições para a escrituração da Sociedade o que viria a acontecer no dia 7 de Junho de 1902. O simbolismo da escolha da data, dia em que se comemorava o quarto centenário da fundação do teatro português, pretendeu provavelmente ditar os bons auspícios à vida da Sociedade e ao próprio teatro português, que os sócios do Teatro Livre desejavam ver renovado. O Teatro Livre

---

<sup>246</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 13 de Maio de 1902, p. 2.

<sup>247</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 16 de Maio de 1902, p. 2; «Teatro Livre» in *O Mundo*, 17 de Maio de 1902, p. 3.

<sup>248</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 18 de Maio de 1902, p. 2.

<sup>249</sup> «Teatro Livre» in *A Obra*, 24 de Maio de 1902, p. 1.

surgia assim como um marco de uma nova era na vida do teatro nacional, “uma obra intencionada a dar ressurgimento, trazer uma nova e forte seiva ao Teatro Português”<sup>250</sup>.

A escritura, assinada no cartório do notário Tavares de Carvalho e apresentada ao Secretário do Tribunal do Comércio da 1ª Vara, oficializava a existência da Sociedade Cooperativa de Responsabilidade Limitada Teatro Livre, aplicando a lei da censura teatral criada em 29 de Março de 1890: “São proibidos os espectáculos públicos ou representações teatrais, que contenham ofensas às instituições do Estado ou seus representantes e agentes, provocação ao crime, críticas injuriosas ao sistema monárquico representativo fundado na Carta Constitucional e seus actos adicionais, caricaturas ou imitações pessoais, referências directas a quaisquer homens públicos ou pessoas particulares, ou ofensas ao pudor ou à moral pública.”. Caso a Sociedade infringisse alguma destas regras, as autoridades poderiam “proibir a continuação do espectáculo logo na primeira representação e em qualquer estado dela, ou à repetição dela”<sup>251</sup>, o que, de facto, viria a acontecer em 1905 com a peça *Às Vítimas*, uma adaptação da peça francesa *Catherine s’en va*, de Frédéric Boutet, que analisaremos com detalhe mais adiante e, novamente, em 1908, com a peça de Carrasco Guerra, *O Triunfo*.

Tendo como testemunhas Manuel Egídio Furtado Garcia e Artur Cisneiros Arriarte, a escritura foi assinada pelo grupo dos dez sócios fundadores. São eles: Jaime Tavares (farmacêutico), Manuel Araújo Pereira (actor), Adolfo Lima (advogado), Mateus Rodrigues (ajudante de despachante, César Porto (homem de letras), Bernardo Sá (condutor de obras públicas), Emílio Costa (estudante), Luís da Mata (homem de letras), António Ribeiro de Azevedo (jornalista) e Artur Máximo Brou (estudante). Estava formada a Sociedade, com um capital inicial de 100 mil réis, reunido mediante a compra de uma acção por cada um dos sócios fundadores nesse mesmo dia 7 de Junho<sup>252</sup>. A sede “provisória”, que acabaria por ser a definitiva, situava-se na Calçada de Sant’Ana nº 61, 1º, em Lisboa, onde, segundo *O Mundo* de dia 8 desse mês, tinham sido já recebidas “numerosas adesões”<sup>253</sup>, o que se confirma nas propostas de sócios,

---

<sup>250</sup> Parecer da Comissão Elaboradora dos Estatutos, p. 1, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>251</sup> Escritura da Sociedade Cooperativa de Responsabilidade Limitada Teatro Livre, p. 2, AHS, caixa XIII.

<sup>252</sup> Propostas de sócios 1 a 10, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>253</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 8 de Junho de 1902, p. 2. Para além d’ *O Mundo*, outros periódicos secundaram a iniciativa, publicitando a venda de acções. É o caso d’ *O Caixeiro* que, incentivando os seus leitores a juntarem-se à iniciativa, divulga as condições de adesão: compra de uma acção de 10 mil réis, cujo pagamento poderia ser faseado em prestações semanais de 100 réis ou mensais de 500. Um

contando-se no dia seguinte à escritura, e exceptuando as dez inscrições dos sócios fundadores, 24 subscrições<sup>254</sup>. Dias depois, *A Vanguarda* publicava os estatutos da Sociedade<sup>255</sup>. Para a adesão, bastaria requisitar à Sociedade uma proposta que seria enviada aos interessados juntamente com uma cópia dos Estatutos e respectivo parecer. A primeira assembleia-geral decorre a 1 de Julho de 1902, uma terça-feira, na Associação dos Caixeiros Portugueses, na Rua da Madalena, tendo como ordem de trabalhos a eleição da mesa da assembleia-geral, a apresentação do relatório da comissão de fundadores e a eleição dos corpos sociais, até então representados pelos membros fundadores. O termo de posse dos corpos sociais é assinado a 12 de Julho, contando-se à data já um significativo número de 78 sócios.

Estavam reunidas as condições para que a Sociedade Cooperativa Teatro Livre desse início ao seu projecto. No entanto, e por falta de liquidez, teremos de aguardar por Março de 1904 para assistir à primeira temporada de espectáculos. Os constrangimentos económicos do primeiro ano e meio de existência da Sociedade, dada a demora no pagamento das acções, permitiram apenas realizar algumas acções de propaganda, como algumas conferências e a publicação de um folheto<sup>256</sup>, este último resultante de uma comunicação proferida por Ernesto da Silva no Ateneu Comercial em Dezembro de 1902, “Teatro Livre & Arte Social”. Mas vejamos, a partir dos seus Estatutos, e do parecer elaborado sobre os mesmos, e da restante documentação quais eram os objectivos, a natureza e a composição da Sociedade Teatro Livre.

## **II.2. Uma Sociedade de tipo Cooperativo: Estatutos, Parecer da Comissão Elaboradora dos Estatutos e origens profissionais dos sócios.**

Oficializados em Diário de Governo a 5 de Junho de 1902<sup>257</sup>, os Estatutos que regularam a existência do Teatro Livre dão-nos importantes indícios acerca da natureza e do funcionamento orgânico da Sociedade, assim como nos elucidam quanto aos propósitos e objectivos do Teatro Livre. Compostos por treze capítulos, desenvolvidos

---

pagamento facilitado, portanto, estando os sócios inscritos até à data da primeira assembleia-geral da Cooperativa, a 1 de Julho, isentos do pagamento do direito de admissão («Teatro Livre» in *O Caixeiro*, 15 de Junho de 1902, p. 2).

<sup>254</sup> Propostas de sócios 11 a 32 e 34 a 35, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>255</sup> «Estatutos do Teatro Livre» in *A Vanguarda*, 11 de Junho de 1902, p. 3.

<sup>256</sup> Relatório de Contas 1902-1903, p. 2, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>257</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 11 de Julho de 1902, p. 2.

em 51 artigos, os Estatutos definem o tipo de Sociedade que se pretendia criar, assim como as funções atribuídas aos quatro corpos sociais formados para a gestão dos vários assuntos: mesa da assembleia-geral, gerência, comissão de leitura e conselho fiscal.

Os Estatutos principiam por dar conta aos associados, e ao público em geral, dos objectivos matriciais da Sociedade. O principal objectivo era “a exploração de quaisquer espectáculos públicos em edifícios próprios ou alheios” adquiridos de forma definitiva ou temporária, “no continente do reino ou fora”<sup>258</sup>, espectáculos estes que deveriam concorrer para “a elevação moral e intelectual dos sócios e do público em geral, e para o engrandecimento da arte dramática”<sup>259</sup>. Estes espectáculos poderiam ser récitas teatrais, mas também saraus, sessões e conferências, ambição que se concretizará, como veremos, nas comunicações proferidas publicamente no segundo semestre de 1902.

Quanto aos sócios, estes seriam em número ilimitado e pertencentes ou não ao campo das artes dramáticas, distinguindo-se entre aderentes e efectivos<sup>260</sup>, uma divisão que, como vimos, não foi consensual nas reuniões preparatórias, tendo causado o afastamento de alguns elementos da Sociedade. São efectivos apenas os dez sócios fundadores, isto é, os subscritores do capital mínimo da Cooperativa (100 mil réis), e aqueles que estes entenderem passar à qualidade de efectivos, e que não poderiam ultrapassar o número de quinze<sup>261</sup>. Para além da admissão de efectivos, em número limitado, é igualmente prerrogativa exclusiva dos sócios efectivos a prática dos actos legais de publicação e registo, podendo apenas um elemento representar a totalidade dos fundadores nessas ocasiões<sup>262</sup>. Era também necessário para ingressar na Sociedade ser-se proposto por um sócio, estando apenas contempladas as pessoas individuais, excluindo-se corporações, sociedades ou associações<sup>263</sup>.

Conquanto que regularizada a sua situação, ou seja, terem os pagamentos em dia (direito de admissão, quotas e metade do valor da acção averbada<sup>264</sup>), os sócios usufruíam de igualdade de direitos, possuindo cada um direito a um único voto deliberativo, independentemente do número de acções de que dispusesse<sup>265</sup>. Quanto à

---

<sup>258</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo I, artigo 2º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>259</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo I, artigo 2º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>260</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo III, artigo 9º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>261</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo XIII, artigo 50º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>262</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo XIII, artigo 50º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>263</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo III, artigo 10º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>264</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo III, artigo 14º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>265</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo III, artigo 12º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

gestão dos assuntos internos da Cooperativa, cada sócio tinha “a faculdade de apresentar à gerência quaisquer proposta ou alvitre sobre a marcha dos negócios sociais ou atinentes ao desenvolvimento da Sociedade”<sup>266</sup>. Outro dos direitos dos sócios, para lá do direito ao fundo social e à divisão dos lucros, operada na proporção das suas acções, era um abatimento de 15 % em todas as récitas ordinárias, o que excluía a primeira representação de cada peça, as récitas de autor, as récitas de benefício e dadas por conta alheia e as récitas promovidas aos domingos e em outros dias santificados<sup>267</sup>. A admissão de elementos femininos encontra-se também contemplada nos Estatutos, devendo a “mulher casada” juntar à proposta a devida autorização do marido<sup>268</sup>. Todavia, o ingresso de mulheres nunca aconteceu na Sociedade Teatro Livre, como verificável nas 152 propostas de sócios compulsadas.

Nos Estatutos, definem-se as atribuições de cada corpo social, salvaguardando-se que os cargos nos respectivos corpos não eram acumuláveis entre si<sup>269</sup>. Noutra alínea dos Estatutos declara-se também a incompatibilidade de um emprego na sociedade com o exercício de cargos sociais<sup>270</sup>. No caso da mesa da assembleia-geral, eleita na reunião de 1 de Julho de 1902, esta tinha como competências “promover o estrito cumprimento d’eles (dos Estatutos) e dos regulamentos, intervir como árbitro em quaisquer divergências ou dissidências entre os restantes corpos sociais, e auxiliá-los em tudo quanto por eles for requerido”<sup>271</sup>. A mesa ficou composta pelos seguintes elementos: o Presidente, Ribeiro de Azevedo, o vice-presidente, Alfredo César da Silva, os secretários, Luís Filipe da Mata Sobrinho e Máximo Brou e os vice-secretários, Valentim Machado e Raul Pires<sup>272</sup>.

Mais alargadas eram as competências da gerência, também eleita a 1 de Julho, compondo-se dos seguintes elementos em exercício: Araújo Pereira, Luís da Mata e Eduardo Alberto de Lima Basto, como suplentes, Mateus Rodrigues, Bernardo de Sá e Bento Faria<sup>273</sup>. Entres as suas várias funções, destacam-se a representação da Sociedade em todos os actos, a colocação em cena de todas as peças seleccionadas pela comissão de leitura, a nomeação e a demissão de pessoal, assim como a fixação de salários e

---

<sup>266</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo III, artigo 12º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>267</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo III, artigo 15º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>268</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo III, artigo 10º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>269</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo V, artigo 27º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>270</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo XII, artigo 48º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>271</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo VI, artigo 30º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>272</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 11 de Julho de 1902, p. 2.

<sup>273</sup> *Idem*.

gratificações de toda a espécie, a fiscalização da escritura e da contabilidade, e elaboração e execução dos vários regulamentos, a decisão em casos de falta de pagamentos por parte dos sócios (por juro ou suspensão), a apresentação de balancetes dos passivos e activos da Sociedade e a celebração de contratos. Por fim, mas não menos importante, prestar auxílio pecuniário ou por actos de solidariedade a “qualquer empreendimento de que possa resultar vantagem à Cooperativa, ou quaisquer instituições de educação livre ou instrução laica, ou ainda escolas liberais, como por exemplo a Associação de Escolas Móveis pelo Método João de Deus, Escola 31 de Janeiro e Vintém das Escolas”<sup>274</sup>, estando estas iniciativas condicionadas à anuência dos restantes corpos e aos recursos financeiros disponíveis. A cooperação entre teatro e educação era assim um dos objectivos da Sociedade. Por fim, cabia também à gerência a retribuição anual de 15% dos lucros líquidos que os sócios dividiriam entre si conforme entendessem, “tomando em conta os períodos de efectividade dos cargos”<sup>275</sup>.

Regido pelo artigo 176º do Código Comercial, das competências do conselho fiscal pouco há a acrescentar, devendo este ficar incumbido das tarefas de contabilidade e de fiscalização das contas da Sociedade. Eleito também a 1 de Julho, ficou composto nesse ano de 1902, pelos seguintes elementos: Jaime Tavares, Francisco Júlio Martins, José Joaquim de Oliveira; suplentes: José Soares, Francisco dos Santos e Augusto Tiago Ferreira<sup>276</sup>.

Especialmente importantes, eram as funções da comissão de leitura, à qual cabia “cumprir e fazer cumprir *integralmente* os intuitos e fins artísticos da Sociedade”<sup>277</sup>, através de uma cuidadosa escolha dos repertórios. Centro nevrálgico da Cooperativa, a comissão de leitura era composta por alguns dos mais ilustres sócios da Sociedade: como membros efectivos foram eleitos César Porto, Costa Carneiro e Severino de Carvalho e, como adjuntos, Adolfo Lima, Emílio Costa e Heliodoro Salgado<sup>278</sup>, devendo os segundos, em caso de “urgência ou excesso”, assumir funções que em circunstâncias regulares caberiam apenas aos primeiros. Tendo o poder de escolher os repertórios, a comissão de leitura estava encarregue de definir o programa e os

---

<sup>274</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo VII, artigo 32º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>275</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo VII, artigo 34º, esp. PQ, AHS, caixa XIII. Contudo, em caso de maus anos sociais, a situação encontra-se salvaguardada pelo artigo 34º: “Quando em qualquer ano social a retribuição a que se refere este artigo for julgada insuficiente, o conselho fiscal proporá a gratificação que julgar equitativa e compatível com a economia da Sociedade”.

<sup>276</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 11 de Julho de 1902, p. 2.

<sup>277</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo VIII, artigo 35º, esp. PQ, AHS, caixa XIII (itálicos nosso).

<sup>278</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 11 de Julho de 1902, p. 2.

conteúdos dos espectáculos, exercendo as suas funções gratuitamente<sup>279</sup>. As suas decisões em termos de repertório não eram objecto de recurso, estando a encenação das peças seleccionadas condicionada apenas à disponibilidade material da Sociedade<sup>280</sup>.

Na documentação da Sociedade, existe um relatório das peças lidas pela comissão, uma espécie de grelha de avaliação que nos dá uma ideia de quais eram os critérios que presidiam à escolha das peças. Num total de 90 peças lidas, este relatório inclui peças portuguesas e estrangeiras, devendo a classificação final decidir a rejeição, a aprovação e a aceitação dos textos<sup>281</sup>. Para além do título, do número de actos, da quantidade de personagens, do género (comédia, drama, farsa, tragédia) e do nome dos autores, esta grelha indica também informações respeitantes aos critérios de avaliação dos conteúdos. São eles: a filosofia da peça, avaliada com designações como “suficiente e boa”, “insuficiente e má”, “pouca”, “conservadora”, “contrária” ou “nenhuma”; o tipo de acção e a técnica, avaliados com critérios semelhantes aos anteriores e os caracteres, que podiam ir de “excelentes”, passando pelos “bons”, “especiais”, “simbólicos”, “regulares”, “nulos”, “falsos” até “maus”<sup>282</sup>.

A prevalência de peças estrangeiras, em número de 79 contra apenas 11 nacionais, explicar-se-á, por um lado, pelo desejo dos elementos do Teatro Livre trazerem “um novo sopro de vida à dramaturgia portuguesa”<sup>283</sup>, e por outro, pela própria aridez da vida teatral portuguesa que, já algo tradicionalmente, se alimentava de traduções de peças estrangeiras, uma queixa que já Eça havia expressado anos antes<sup>284</sup>. Todavia, a preferência por peças estrangeiras revelava sobretudo o desejo de fuga à (pouca) literatura dramática nacional, sentida pelos homens do Teatro Livre como “impotente para nos arrancar ao torpor da vida quotidiana”<sup>285</sup>. É evidente a valorização dos dramaturgos estrangeiros de matriz naturalista, contando-se nesta quadro de peças lidas, para além das encenadas, obras como *Les affaires sont les affaires*, de Octave

---

<sup>279</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo VIII, artigo 35º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>280</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo VIII, artigo 36º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>281</sup> Estatutos do Teatro Livre, capítulo VIII, artigo 36º, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>282</sup> Peças lidas para o repertório do Teatro Livre (ms, s.d.), esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>283</sup> Parecer da Comissão Elaboradora dos Estatutos, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>284</sup> Nas suas *Farpas* (1871), Eça, reflectindo sobre as causas da decadência do teatro português, lastimava já a escassez da literatura dramática portuguesa, apontando-a como um dos factores da pobreza do Teatro Nacional D. Maria: “Actores de vontade e de talento, um director excelente, vocações inteligentes – lutam com a escassez da literatura, com a inércia do público, com a dificuldade económica e com a imperfeição da educação teatral. É verdadeiramente uma jangada – admirável pelo esforço, incompleta pela organização – boa para lutar, imperfeita para navegar.” (QUEIROZ, Eça, 2004, pp. 303-304).

<sup>285</sup> «Teatro do Povo» in *A Obra*, 16 de Dezembro de 1900, p. 3.

Mirbeau, *Aux delà des forces*, de Bjørnstjerne Bjørnson, *Malfaiteurs*, de Jean Grave, *La Comédie de l'Amour*, de Henrik Ibsen, *Les Tisserands*, de Gerhart Hauptmann, ou *Le Père*, de August Strindberg. Mas, fossem nacionais ou estrangeiras, o principal requisito para a escolha das peças era o da sua coerência com “as modernas necessidades estéticas” e o da sua capacidade de “elevação moral do público pela difusão de nobres ideais”<sup>286</sup>.

Apenso aos Estatutos, seguiria para os sócios, como já referido, um parecer da comissão elaboradora dos Estatutos, um texto que descrevia os propósitos e a missão da Cooperativa Teatro Livre, o qual foi adaptado, com ligeiríssimas alterações, ao formato de folha volante destinada a divulgar a existência da iniciativa pelo público em geral<sup>287</sup>. Consistindo numa espécie de súmula das ideias apresentadas nos textos fundadores, analisados no capítulo anterior, este parecer justifica o aparecimento do Teatro Livre como uma necessidade “indiscutível e inadiável (...) face ao rebaixamento e decadência do teatro nacional, intimamente infestado de estragadas ideias, onde o misticismo e a pornografia alternam em íntima camaradagem”<sup>288</sup>. Assumindo-se como um agente na transformação do teatro e da sociedade, da arte e da vida, o Teatro Livre apresentava-se como um instrumento da educação popular e um veículo de ideias políticas:

“O Teatro Livre inspira-se no grande desejo de máxima perfeição individual, n’um alto empenho de *redimir pela Arte e vencer pela Educação*. Considerando a arte um meio e o tablado cénico uma tribuna, intenta levantar o espírito do público ao nível das mais altas ideias. (...) O teatro, pelas suas condições de grande latitude na *propagação de ideias* e pela sua facilidade de *fixação dessas ideias*, pois tem como meio condutor o sentimento, é hoje, talvez, a melhor forma de educação popular, o melhor meio de interessar a maioria em ideais que, até agora, estavam restringidos a uma *minoría de estudiosos*.”<sup>289</sup>

Anunciava-se também no parecer a intenção da Sociedade criar uma “revista de propaganda de artes livres”, para que a “esfera de acção” do Teatro Livre se pudesse

---

<sup>286</sup> Parecer da Comissão Elaboradora dos Estatutos, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>287</sup> Folha volante Sociedade Teatro Livre, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>288</sup> Parecer da Comissão Elaboradora dos Estatutos, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>289</sup> Parecer da Comissão Elaboradora dos Estatutos, esp. PQ, AHS, caixa XIII (itálicos nossos).



“estender a todos os meio”<sup>290</sup> complementando assim a tarefa teatral de aperfeiçoamento psíquico, o que viria a acontecer com a breve edição da revista *A Humanidade*, publicada entre Maio de 1905 e Fevereiro de 1906.

Uma outra característica importante da Sociedade Teatro Livre era a da diversidade das origens profissionais dos sócios. Através da verificação das 152 propostas de sócios<sup>291</sup>, onde constam as profissões, foi-nos possível traçar um perfil da composição da Sociedade. Elaborámos um pequeno quadro da distribuição de sócios por 13 grandes grupos profissionais:

<b>Grupo Profissional</b>	<b>Nº de Sócios</b>
Operários	25
Proprietários	18
Empregados de Comércio	17
Estudantes	15
Advogados	13
Homens de Letras	12
Actores	9
Funcionários Públicos	8
Farmacêuticos	6
Professores	5
Militares	2
Outras	18
Desconhecida	4
<b>Total</b>	<b>152</b>

---

<sup>290</sup> Parecer da Comissão Elaboradora dos Estatutos, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>291</sup> Existem, ao todo, 157 boletins, mas 5 deles encontram-se inutilizados por desistência dos propostos ou por rasura.

Com os operários à cabeça, o conjunto de sócios caracteriza-se por uma grande heterogeneidade profissional, uma complexidade que aumenta quando decompomos estes grupos profissionais. Começamos por explicitar a composição dos vários grupos que, em alguns casos, englobam dentro de si ocupações e designações múltiplas.

Para a contagem dos elementos pertencentes ao primeiro e maior dos grupos, o dos operários, considerámos não só os que se auto-denominam de “operários”, e que são apenas 5, mas todos os que exerciam uma ocupação essencialmente manual, um critério que não pretende, no entanto, menosprezar a amplitude profissional do mundo operário, que era ainda, em boa parte, um mundo de ofícios. Contamos assim com elementos oriundos do que habitualmente se designa de “aristocracia operária”, como os tipógrafos Ernesto da Silva e Silvestre Alegnim, o ourives Eduardo Vasconcelos Lima, os barbeiros José Grácio Ramos e Rodrigues Ferreira ou o chapeleiro Ismail Pinheiro. Contam-se também serralheiros como Francisco Luís Veríssimo, correeiros como Alfredo Filipe, entalhadores como Emídio Gomes dos Santos ou Jaime Lopes Barbosa, sapateiros como Manuel Viegas Coutinho, Alfredo Rodrigues ou Miguel Córdova ou manipuladores de tabaco como Augusto Tiago Ferreira.

No grupo das “outras profissões”, identificámos cerca de 14 designações distintas: dois condutores de obras públicas, um ajudante de despachante, um alfaiate, um ajudante de farmácia, um ajudante de conservador, um contra-regra, um guarda-livros, um livreiro, um telegrafista, um agrónomo, dois escriturários, um escrevente, três médicos e um procurador. Como proprietários, considerámos industriais e comerciantes, que poderiam ser simples donos de pequenas oficinas ou estabelecimentos, destacando-se entre estes o pai e Luís da Mata, Luís Filipe da Mata, com cinco acções, como já mencionado. À designação “homens de letras”, fizemos corresponder dois escritores, Francisco Paulino de Oliveira e Joaquim Leitão, e sete jornalistas, António Ribeiro de Azevedo, Heliodoro Salgado, José Soares, Manuel de Almeida Castelo, Joaquim Meira e Sousa, Luís Cardoso e Joaquim Madureira, crítico teatral de que falaremos mais adiante. Com a designação “homem de letras” apresentam-se dois sócios, os já conhecidos Luís da Mata e César Porto, e por fim, com a ocupação de “literato”, Manuel Cardia.

De actores, estão presentes Manuel Araújo Pereira, Luciano de Castro, José Simões Coelho, Romualdo Figueiredo, Francisco Sales, Mário Veloso, Carlos Leal,

Júlio de Sousa Câmara e António Pinheiro. Destacam-se noutras profissões personalidades como os então estudantes José Costa Carneiro, Amílcar Ramada Curto e António Lima, irmão de Adolfo Lima e o advogado Afonso Lopes Vieira. Os militares encontram-se representados pelo oficial do exército, António Guiot Pereira e pelo militar Carlos Augusto Valssassina. Dos professores, António Francisco Santos, Agostinho José Fortes ou Lindolfo Macedo Pinto e dos funcionários públicos Severino Carvalho ou Manuel Emídio Garcia. Grupo expressivo, para além do dos advogados, é do dos farmacêuticos. Por fim, o grupo dos empregados de comércio, dos caixeiros, destacando-se, a título de exemplo, Bento Faria e de Joaquim Fritz, e de dois elementos do clã Mata, como Luís Filipe da Mata Sobrinho e Alfredo Mata.

Para terminar esta caracterização formal da Sociedade, fazemos referência ao movimento dos sócios, informações recolhidas dos relatórios da gerência elaborados entre 1902 e 1905<sup>292</sup>. À data da tomada de posse da gerência, em Julho de 1902, existiam 74 sócios (22 efectivos e 52 aderentes) e um ano depois, no final de Junho de 1903, contavam-se já 86 sócios (21 efectivos e 65 aderentes)<sup>293</sup>. No ano seguinte, entre 1903-1904, assiste-se a uma quebra no número de sócios, contando-se no fim do ano social, 74 sócios (21 efectivos e 53 aderentes). Este decréscimo deve-se à exclusão de 13 sócios e à morte de outros três, baixas não compensadas pela escassez das admissões, quatro apenas<sup>294</sup>. Os últimos relatórios que encontrámos respeitam ao ano social de 1904-1905, cobrindo metade da segunda temporada do Teatro Livre (de 16 de Junho a 27 de Junho). Neste ano, o número de sócios aumenta consideravelmente de 74 para 102 (19 efectivos e 83 aderentes), graças à admissão de 42 novos sócios<sup>295</sup>. O entusiasmo deveu-se, talvez, ao arranque dos espectáculos, o que só aconteceu em Março de 1904.

A quantidade e a diversidade dos sócios do Teatro Livre ilustra a transversalidade do projecto em termos sociais. A flexibilidade do pagamento das acções terá permitido uma maior acessibilidade à posse de acções por parte de sectores

---

<sup>292</sup> Note-se que o ano social da Cooperativa tinha início a 1 de Julho e fim a 30 de Junho do ano seguinte (Estatutos do Teatro Livre, capítulo XII, artigo 43º, esp. PQ, AHS, caixa XIII).

<sup>293</sup> Relatório de Contas 1902-1903, p. 1, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>294</sup> Relatório de Contas 1903-1904, p. 2, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>295</sup> Relatório de Contas 1904-1905, p. 1, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

menos endinheirados<sup>296</sup>, o que permitiu a concretização de uma iniciativa descentralizada e independente dos grandes empresários que concentravam nas suas mãos o monopólio da cultura teatral. O que havia sido fundado em França “por um só homem”, Antoine, “careceu de uma sociedade”<sup>297</sup> em Portugal que, reunindo o capital financeiro necessário, tornava possível a autonomização estética face aos repertórios românticos e históricos tradicionais que dominavam o teatro de então.

### **II.3. Quatro conferências: as comunicações de Teófilo Braga, Heliodoro Salgado, Angelina Vidal e Ernesto da Silva.**

Tal como previsto nos Estatutos, a Sociedade Teatro Livre tratou de organizar conferências que visavam promover “ a elevação moral e intelectual dos sócios e do público em geral”. Estas acontecem no primeiro semestre de existência da Sociedade, entre Junho e Dezembro de 1902<sup>298</sup>. Promovidas para apresentar ao público o conceito do Teatro Livre, as quatro conferências organizadas pela Cooperativa contaram com comunicações de membros da casa, como Heliodoro Salgado e Ernesto da Silva, mas também com figuras da intelectualidade portuguesa estranhas ao projecto, como Teófilo Braga e Angelina Vidal. Infelizmente, o único texto publicado destas quatro conferências foi o de Ernesto da Silva, sendo o testemunho das outras três conferências obtido apenas parcialmente na imprensa. O texto de Ernesto da Silva, intitulado *Teatro Livre & Arte Social* e publicado pela Tipografia do Comércio em finais de 1902 a expensas da Sociedade Teatro Livre, tinha como função promover a iniciativa Teatro Livre, devendo as vendas reverter para os cofres da Sociedade e contribuir para a reunião de condições necessárias ao avançar dos espectáculos, o que não convinha “protelar”<sup>299</sup>. Mas invoquemos, por ora, as restantes comunicações, seguindo uma ordem cronológica.

---

<sup>296</sup> De um modo geral, os sócios detinham apenas uma acção, no valor de 10 mil réis. Contudo, alguns poucos sócios detinham mais que uma acção, contando-se 11 com duas acções cada, e 4 com cinco acções cada.

<sup>297</sup> «Teatro Livre: discurso de abertura da primeira récita» in *A Vanguarda*, 9 de Março de 1904, p. 1.

<sup>298</sup> Na documentação da Sociedade podemos encontrar as cartas de solicitação e de agradecimento ao Ateneu Comercial e à Associação Comercial de Registos pela cedência das salas para as conferências de Heliodoro Salgado e da Angelina Vidal (Copiador de Correspondência, fls.8-9, esp. PQ, AHS, caixa XIII).

<sup>299</sup> Relatório de Contas 1902-1903, p. 2, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

A primeira das conferências foi a de Teófilo Braga, a 29 de Junho de 1902, uma tarde de sol<sup>300</sup>, no Ateneu Comercial de Lisboa. A entrada era livre<sup>301</sup>. Recebido por uma vasta plateia onde se avistaram “numerosas individualidades do mundo intelectual”<sup>302</sup>, Teófilo parte de uma interrogação para abertura e título da sua comunicação: “Como realizar a reforma do Teatro Moderno, tornando-o no factor de progresso social?”. Reflectindo sobre o papel social da arte, Teófilo Braga dirige uma forte crítica ao teatro dos dois últimos séculos para salientar a urgência de uma reformulação do teatro, que deveria inspirar a recriação da sociedade e do próprio homem. Só uma educação por via de uma arte correcta seria capaz de produzir uma comunidade de seres emancipados, capazes de se auto-governarem sem mecanismos de controlo de ordem legal ou moral: “Depois do preparo do século XVIII e da demolição do século XIX era urgente *refazer o homem* por meio de uma educação profícua e acertada, a fim de se levantar a nova sociedade segundo a tese de Diderot: *nem reis, nem deuses*.”<sup>303</sup>.

Na sua análise, Teófilo Braga aponta o carácter particularista da arte contemporânea como uma dos factores de degradação da arte, dando como exemplo a seguir a arte dramática da Grécia Antiga, uma arte iminentemente colectiva, que interpretava os sentimentos não do indivíduo mas da multidão, a quem o artista se deveria unir. Tal como entre proletários intelectuais e proletários manuais, a relação entre artistas e massas é encarada como simbiótica. A luz da razão e a força do número eram complementares, nutrindo-se mutuamente, o que sugere uma concepção fisiológica de movimento social, um corpo com os artistas como cabeça e a multidão como tronco e membros, duas partes ligadas pelo coração e por um mesmo sentimento unificador de justiça e liberdade: “Se a Antiguidade produziu obras incomparáveis, *o divórcio entre a multidão e o artista*, é hoje pernicioso para ambos, porque de um lado o artista fica sem *inspiração*, a multidão sem  *direcção*.”<sup>304</sup>

---

<sup>300</sup> O dia luminoso corroborava o brilhantismo do conferente e a boa disposição da assistência, como sugere *A Vanguarda*: “Assim terminou por volta das 4 horas da tarde a magnífica prelecção que uma salva de palmas prolongada e uníssonos saudou, saindo todos os assistentes admiravelmente dispostos. Cá fora, na rua, o sol esplendia majestoso, convidando à vida que o insigne conferente acabara de exaltar como o melhor dom que a Natureza dera ao homem:” («Teatro Livre: conferência do dr. Teófilo Braga» in *A Vanguarda*, 30 de Junho de 1902, p. 3).

<sup>301</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 29 de Junho de 1902, p. 2.

<sup>302</sup> «O Teatro Livre: conferência do sr. dr. Teófilo Braga» in *O Mundo*, 30 de Junho de 1902, p. 2.

<sup>303</sup> *Idem*.

<sup>304</sup> «Teatro Livre» in *O Caixeiro*, 6 de Julho de 1902, p. 1 (itálicos nossos).

Posto de parte o processo político – dadas “a incapacidade intelectual e corrupção moral dos seus agentes” –, o processo artístico prefigurava-se como meio transformador fundamental, o único “capaz de, afinando sentimentos, dirigir as inteligências”<sup>305</sup>. Estabelecendo a distinção entre três géneros literários – a epopeia, o lirismo e o drama – Teófilo Braga conclui que o teatro, o drama, é a forma de arte mais ajustada à comunicação às massas, pelo que não deve basear-se em “teses inúteis” mas em temas elevados e colectivos, capazes de afinar o intelecto do público e a sua capacidade de imaginar novas organizações sociais: “Também o lirismo pessoal e piegas morreu; do que hoje necessitamos é de um *lirismo social*”<sup>306</sup>. Não bastava uma crítica social para a missão do teatro se cumprir. Era necessário reconstruir, projectar, criar uma alternativa à narrativa social do passado e ao drama particularista, combater o mercantilismo na arte, tal como Antoine havia feito em Paris e como a Sociedade Teatro Livre se propunha, anos depois, fazer em Lisboa.

Joaquim Madureira, crítico teatral d’ *O Mundo* e grande admirador da iniciativa Teatro Livre, assistiu a esta conferência referindo-a nas suas *Impressões de Teatro* (1905) como um acontecimento que o “ilustrou mais do que muitos meses de leitura”, salientando as capacidades de oratória e a erudição de Teófilo Braga, sempre alinhadas com as “minorias pensantes”<sup>307</sup>. Após a conferência, e dada a inexistência de outras iniciativas nos meses imediatamente subsequentes, Madureira julgou o Teatro Livre “desaparecido, morto e sepulto na lama glauca da indiferença, onde, por via de regra, vão a apodrecer todas as tentativas honestas de protesto de inteligência e de Arte que esporadicamente irradiam (...)”<sup>308</sup>, e é com grande agrado que assiste à primeira récita, em Março de 1904, congratulando a concretização do projecto nas suas *Impressões*<sup>309</sup>.

A segunda conferência realizou-se cerca de cinco meses depois, a 8 de Novembro de 1902, e, como a primeira, também no Ateneu Comercial. Foi proferida por Heliodoro Salgado, figura distinta da Sociedade, e tinha como título “A Liberdade do Teatro”. Na sua comunicação, e tal como Teófilo Braga, Heliodoro Salgado manifesta-se com veemência contra “a censura de qualquer espécie que seja”,

---

<sup>305</sup> «O Teatro Livre: conferência do sr. dr. Teófilo Braga» in *O Mundo*, 30 de Junho de 1902, p. 2.

<sup>306</sup> «Teatro Livre» in *O Caixeiro*, 6 de Julho de 1902, p. 1 (itálicos nossos).

<sup>307</sup> MADUREIRA, Joaquim, 1905, p. 314

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> Joaquim Madureira apenas adere à Sociedade Teatro Livre, através da compra de duas acções, a 1 de Julho de 1905, dias depois da exibição da peça de Manuel Laranjeira, *Às Feras*, a 27 de Junho.

relembrando as batalhas travadas por Victor Hugo contra a censura teatral<sup>310</sup>. Colocada ao serviço do poder do Estado burguês, a moral era interpretada por Heliodoro Salgado como um poderoso dispositivo de controlo e de agressão exercido pelos seus supostos guardiães sobre as sociedades: “a moral serviu sempre os detentores da força – nota o conferente – para praticarem os maiores atentados”<sup>311</sup>.

O balanço que Heliodoro Salgado faz do estado da arte em Portugal, também não é animador. A propósito do papel da música no projecto de educação colectiva, Salgado lastima que em Portugal “não se cultive o sentimento nem os sentidos”. Para o jornalista, a causa do problema residia no controlo estatal sobre a cultura, que dificultava as iniciativas independentes. O problema não estava, uma vez mais, na incapacidade de fruição artística do proletariado, como o comprovaram as enchentes dos concertos clássicos do Círculo de Napoleão, em 1862, nos quais os operários parisienses aplaudiram os “trechos mais delicados, com a mais perfeita intuição artística”<sup>312</sup>. Universal, o dom do sentimento e do sentido encontrava-se refém da vontade dos poderes instituídos, que “barbarizavam”<sup>313</sup> a sensibilidade do público, com espectáculos medievalizantes, como as touradas e as procissões, apoiados pelo Estado<sup>314</sup>. Heliodoro Salgado ia ainda mais longe no seu discurso, afirmando que o teatro deveria exceder a sua dimensão educativa e converter-se em força revolucionária. O teatro “não é apenas uma escola: é uma tribuna também, revolucionária como todas as tribunas podem ser”, devendo por isso exhibir-se e defender-se nele “teses sociais”, com vista à “emancipação humana”<sup>315</sup>. Era uma obrigação moral dos artistas e dos teatros envolverem-se com a sociedade, tomar parte nela, participar dos seus conflitos e tensões e contribuir para a solução dos seus problemas através de repertórios interventivos.

A terceira conferência foi proferida por Angelina Vidal, que é – e se excluirmos as actrizes necessárias ao desempenho das peças, que referiremos mais adiante - a única mulher nesta história de uma ideia. Não deixa de ser curioso observar que das quatro comunicações esta é a menos noticiada. Não fazendo parte da Sociedade, Angelina Vidal contribui com uma comunicação no dia 22 de Novembro de 1902, um sábado, na Associação dos Lojistas de Lisboa. Desenvolvendo o tema que lhe foi proposto, Teatro

---

<sup>310</sup> «Teatro Livre» in *A Vanguarda*, 10 de Novembro de 1902, p. 2.

<sup>311</sup> *Idem.*

<sup>312</sup> «Teatro Livre» in *O Mundo*, 10 de Novembro de 1902, p. 2.

<sup>313</sup> *Idem.*

<sup>314</sup> *Idem.*

<sup>315</sup> *Idem.*

Livre, adverte para a necessidade de reorganizar o teatro “em escola social”, invocando, como Teófilo, o passado teatral antigo como “escola de civismo”. A crítica de Angelina Vidal dirige-se à fraca qualidade das traduções das peças francesas que circulavam entre nós - o que dava origem a que a maioria não representasse “a verdade dos factos”<sup>316</sup> – assim como às récitas particulares, onde abundavam os monólogos e as cançonetas, muito em voga no início do século XX. Critica “asperamente” estes eventos particulares e os monólogos e as cançonetas que ofendiam os “bons costumes” e nos quais a mulher era “ridiculamente exposta, desvirtuando-se-lhe a sua missão social”<sup>317</sup>. Por tudo isto, era “necessário elevar a arte ao sublime ideal de regeneração social e cívica”<sup>318</sup>, e fazer do teatro um espaço de educação colectiva. Ciente dos obstáculos, a socialista adverte a assistência para a dificuldade de tal empresa, concluindo que, com esforço e persistência, não seria impossível conceber um plano semelhante ao do Teatro Livre francês.<sup>319</sup>

A última das conferências é a de Ernesto da Silva, sócio do Teatro Livre e autor de uma das peças encenadas na primeira temporada, récita a que não chegaria a assistir, em virtude do seu precoce falecimento aos 35 anos, na Primavera de 1903<sup>320</sup>. Assistiu, porém, à publicação do texto da sua conferência, em Dezembro de 1902, num folheto homónimo da conferência, *Teatro Livre & Arte Social*, onde define o que entende por estes dois conceitos, dissertando sobre o papel social da arte. Proferida no dia 14 de Dezembro de 1902, “perante selecto auditório que enchia completamente o vasto salão do Ateneu Comercial”<sup>321</sup>, a comunicação foi noticiada em vários jornais, como *O Mundo*, *A Vanguarda* e *A Obra*, que publicaram excertos do texto, em declarado apoio à iniciativa Teatro Livre. Para a presente dissertação, servimo-nos do texto integral da conferência.

Talvez a comunicação com mais forte pendor moralista, o texto de Ernesto da Silva, tal como os anteriores, autojustifica-se no que se considerava a decadência do

---

<sup>316</sup> «Conferência» in *A Vanguarda*, 23 de Novembro de 1902, p. 3.

<sup>317</sup> *Idem*.

<sup>318</sup> *Idem*.

<sup>319</sup> *Idem*.

<sup>320</sup> A morte de Ernesto Silva é assinalada na imprensa em artigos de louvor assinados por Manuel Laranjeira («Ernesto Silva» in *Revista Musical*, 9 de Maio de 1903 in LARANJEIRA, Manuel, 1993b, pp. 343-344) e por Fernando Reis («Ernesto da Silva: a sua vida e a sua obra» in *A Vanguarda*, 13 e 16 de Junho de 1903). O relatório da gerência para o ano de 1902-1903 assinala também a morte do sócio e dramaturgo, prestando-lhe uma “sentida homenagem (Relatório da Gerência 1902-1903, p. 2, esp. PQ, AHS, caixa XIII).

<sup>321</sup> «Teatro Livre: conferência do sr. Ernesto da Silva» in *A Vanguarda*, 15 de Dezembro de 1902, p. 2.



estado do teatro em Portugal. Para Ernesto da Silva, o teatro nacional não era “livre” pois, além de manipulado pela censura, encontrava-se agrilhado a imperativos comerciais que o desviavam do seu “dever de trabalhar para o povo”<sup>322</sup>. Perpassam todo o texto do *Teatro Livre & Arte Social* as alusões ao carácter obsceno e poluto do teatro “vulgar” que, para Ernesto da Silva, funcionava, aliás, como um instrumento que tomava o pulso da sociedade, um barómetro que avaliava “o estado mental da maioria que o avigora e frequenta”<sup>323</sup>. Defendendo uma arte social, contrária à arte individualista que, “infecunda e solitária”<sup>324</sup>, se exibia nas salas de espectáculo, “para gozo exclusivo de uma casta ou de um homem”<sup>325</sup>, Ernesto da Silva define o que entende ser a função social do teatro:

“Então, o teatro, servirá em justa medida de *valioso esteio às mais revoltantes iniquidades sociais*, quer elas afirmem genealogia em privilégios de *regimes* políticos ou se originem em *classes* dominantes, empenhadas na perpetuação à *ignorância do maior número, assim posto fora do combate*, na incompreensão dos grandes motivos reivindicadores e dos grandes anseios de justiças purificadoras das sociedades poluídas e desorientadas.”<sup>326</sup>

Incluir as massas no combate político, eis o fim último da arte e dos artistas. Contribuir para a concretização das aspirações colectivas de igualdade, explicando, orientando as classes populares e posicionando o seu mundo no centro da narrativa estética. Os trabalhadores, mantidos fora de combate pela ignorância e pela exploração embrutecedora, encontravam-se “desapossados de instrumentos materiais e culturais necessários à participação activa na política” - segundo Pierre Bourdieu, o “tempo livre e o capital cultural”<sup>327</sup> - o que permitia a monopolização da vida política por parte de um pequeno grupo da burguesia, um domínio, para os dinamizadores do Teatro Livre, apenas destrutível através da capitalização cultural das massas pela educação e pela cultura.

---

<sup>322</sup> SILVA, Ernesto da, 1902, p. 24.

<sup>323</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>324</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>325</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>326</sup> *Idem*, pp. 10-11 (itálicos nossos).

<sup>327</sup> BOURDIEU, Pierre, 1989, p. 164.

A independência das artes e da cultura face ao Estado é uma outra preocupação de Ernesto da Silva, que indicia na conferência a apetência libertária do seu pensamento socialista. A propósito da experiência parisiense de André Antoine, o dramaturgo afirma que esta havia demonstrado que as boas e frutíferas iniciativas eram as tomadas fora da esfera estatal, por conta de entidades autónomas. Com Antoine confirmava-se “que ao progresso e civilização das sociedades é sempre mais útil a livre iniciativa individual que a intervenção do Estado, quer a iniciativa tenha por campo de acção a ciências, as artes, a indústria, ou se circunscreva a simples problemas de assistência, segurança ou educação social.”<sup>328</sup>. Não só nas artes e na cultura, como em todas as restantes dimensão da vida, o papel do Estado, para além de insuficiente, como tentámos demonstrar no primeiro capítulo, era para Ernesto da Silva nefasto, ao serviço que estava dos interesses da burguesia, como o comprovava a frivolidade e decadência dos repertórios praticados que urgia substituir.

#### **II.4. A *Humanidade*: a revista da Sociedade Teatro Livre.**

Parte desta aventura intelectual e estética, mas também social e política, seria a publicação de uma revista que acompanhasse “pela palavra escrita os trabalhos do Teatro Livre”<sup>329</sup>, propósito que se concretizou entre Maio de 1905 e Fevereiro de 1906. Sedeado na mesma morada que a Sociedade Teatro Livre, Calçada de Sant’Ana, nº 61, 1º, o quinzenário de propaganda e de crítica *A Humanidade*<sup>330</sup> apresentou-se ao público como uma publicação generalista, propondo-se apresentar conteúdos como “estudos sociológicos, questões operárias, notas históricas, esboços biográficos, actualidades, vulgarizações, teatro, bibliografia, contos, poesia, etc.”<sup>331</sup>. À semelhança do Teatro Livre, a *Humanidade* afirmava-se como “obra de ideia e não obra de comércio”<sup>332</sup>, como um instrumento da “Revolução Social” por que o editorial do primeiro número vigorosamente clama. Um órgão de clara propaganda libertária<sup>333</sup>, esta revista tinha como intuito contribuir para o desenvolvimento do “Pensamento Livre” e para a

---

<sup>328</sup> SILVA, Ernesto da, 1902, p. 8.

<sup>329</sup> Parecer da Comissão Elaboradora dos Estatutos, esp. PQ, AHS, caixa XIII

<sup>330</sup> A série existente na Biblioteca Nacional encontra-se incompleta, pelo que remetemos para a série incluída no espólio Pinto Quartim do Arquivo de História Social.

<sup>331</sup> *A Humanidade*, 3 de Dezembro de 1905, p. 4.

<sup>332</sup> *A Humanidade*, 1 de Maio de 1905, p. 8.

<sup>333</sup> O historiador Diego Palacios assinala alguma flexibilidade quanto à imprensa anarquistas, apesar da Lei de 13 de Fevereiro de 1896, que permitia que se publicassem “com relativa liberdade ataques à ordem social” (PALACIOS CEREZALES, Diego, 2011, p. 184).

realização da “humanidade livre na terra livre”<sup>334</sup>, apelando à resistência do proletariado contra o domínio burguês e a contra tirania da ignorância. Militante, a *Humanidade* procurava consciencializar o proletariado para a “luta que se avizinha”, dotando-o de ferramentas intelectuais e políticas para a vitória, comungando da mesma génese combativa e transformadora do Teatro Livre, do mesmo espírito político e do mesmo desejo de uma nova ordem social.

Simbolicamente lançada no dia primeiro de Maio, a vida da revista *Humanidade* limitou-se à publicação de treze números, dirigidos particularmente às classes trabalhadoras. Na sua ficha técnica, apenas temos informação do editor, Tomás Rodrigues Matias – sem ligação ao Teatro Livre, o que aqui se entende por ser um não sócio – e da tipografia, *A Publicidade*, na Rua Diário de Notícias. Além da coincidência da morada, algumas pistas não deixam dúvidas quanto à filiação directa da *Humanidade* à Sociedade Teatro Livre. A publicidade feita às récitas, a publicação de excertos das peças e de um número especial de contra-ataque à crítica burguesa tecida ao Teatro Livre e o tom com que os redactores se lhe referem<sup>335</sup>, tornam inequívoca esta relação entre o periódico e a Sociedade, assim como a articulação das suas funções no projecto de emancipação intelectual, política e social do proletariado. Nesse primeiro número, o do primeiro de Maio de 1905, a *Humanidade* define a sua posição no conflito de classes, assumindo uma posição revolucionária e de clara ruptura com a via reformista. Congratulando as resoluções tomadas no Congresso Socialista de Amesterdão, realizado no ano anterior, a *Humanidade* alinha-se com a decisão de suspensão do trabalho e de organização de “uma agitação intensa e progressiva”<sup>336</sup> no dia do Trabalhador, uma acção de tipo directo, que a Confederação Geral do Trabalho deveria concertar nos diversos países. Um redactor da *Humanidade*, não identificado como quase todos, considerava que deste modo: “(...) restitui-se a manifestação internacional dos trabalhadores à sua pureza. Não se trata, como se vê, de ir em procissão solicitar dos poderes públicos uma reforma, trata-se de mostrar à burguesia que a classe operária sabe querer, que a classe operária é uma força”<sup>337</sup>.

---

<sup>334</sup> «Ao Leitor» in *A Humanidade*, 1 de Maio de 1905, p. 1.

<sup>335</sup> “(...) pela nossa situação especial no caso, não devemos neste lugar, ou, quando menos, neste momento, referir-nos à maneira por que está sendo realizada a obra da Sociedade. Limitamo-nos por isso, como temos feito, a chamar para ela a atenção dos nossos leitores e das classes trabalhadoras em geral, a quem particularmente interessa.” («Teatro» in *A Humanidade*, 1 de Julho de 1905, p. 8).

<sup>336</sup> «O primeiro de Maio» in *A Humanidade*, 1 de Maio de 1905, p. 2.

<sup>337</sup> *Idem*, pp. 2-3 (itálicos nossos).

Uma demonstração da força política da classe trabalhador apenas exequível mediante a radicalização do movimento e respectiva depuração das soluções ajustadas aos interesses burgueses, um processo de que era também parte a autonomização cultural por meios de canais de comunicação próprios e independentes capazes de orientar o proletariado na direcção revolucionária. Num número ulterior, o de 25 de Janeiro de 1906, esta ideia de ruptura com a via reformista e a radicalização de posições é reforçada, numa opinião emitida por um dos redactores que assina “Pobre-Diabo”. Neste artigo, o autor manifesta-se quanto ao ressurgimento de Federação Socialista Livre, considerando que esta nunca passou “de um grupo, mais ruidoso que numeroso, de camaradas notavelmente predispostos para serventúrios de republicanos”<sup>338</sup>. As diferenças entre o ideário libertário e o programa republicano principiavam a ser irreconciliáveis e a provocar cisões dentro do próprio movimento operário.

Vendida ao público em Lisboa e em Faro<sup>339</sup>, a *Humanidade* contava com poucos artigos de fundo originais, sendo a maioria de origem estrangeira. E libertária. Fazer circular em Portugal a doutrina libertária-socialista era uma das preocupações centrais da revista, que publicou, com grande destaque, textos de Piotr Kropotkine (“A ciência moderna e a anarquia”, repartido pelos números 1, 2 e 4, e “A conspiração burguesa”, no número 6), de Émile Zola (“A felicidade pela educação”, repartido pelos números 1 e 2), de Jean Aicard (“O Teatro Livre e a crítica, no número 9, e publicado em 1908 pela Sociedade em formato de folheto), Enrico Malatesta (“Produção e Distribuição”, no número 11) e de Flammarion (“A nossa origem”, no número 3). Uma outra interessante rubrica da revista *Humanidade* são as *Notas de um Desterrado*, fragmentos de um diário de um deportado em Timor, entre os anos de 1897 e 1898<sup>340</sup>. A enfatizar o problema da deportação dos sindicalistas libertários, a *Humanidade* conta também com a coluna “13 de Fevereiro”, alusiva à lei de 1896, e que consiste numa colectânea de opiniões contra o decreto, atrás mencionada.

Para além de servir como plataforma para a publicação de textos de anarquistas e socialistas de renome, a *Humanidade* pretendia-se um trampolim para leituras mais

---

<sup>338</sup> «Estrada Fora» in *A Humanidade*, 25 de Janeiro de 1906, p. 2.

<sup>339</sup> É de salientar que a venda em Faro não é casual e na medida em que nessa região existiam então diversos núcleos socialistas e anarquistas, como os Libertos de Faro, o núcleo Sempre Avante de Olhão ou o grupo Despertar de Quelfes.

<sup>340</sup> Esta série de artigos, que tem início num capítulo IV, dá continuidade a uma tentativa de publicação n’ *O Livro dos Livros*, “uma publicação que em Lisboa teve vida efémera”, e na qual podemos encontrar os três primeiros capítulos (“Notas de um desterrado» in *A Humanidade*, 1 de Maio de 1905, p. 4).

vastas. Um das funções que a revista *Humanidade* assumia era a de orientar os programas de leitura dos seus assinantes, oferecendo-lhes sugestões bibliográficas a cada número. No primeiro número, a redacção dá-nos conta dos intuitos da revista ao criar a secção “Biblioteca”: “sob este título, iremos publicando, pouco a pouco, uma lista das obras (livros e folhetos), de que tivermos conhecimento e que a nosso juízo possam ser lidas como fruto para as nossas ideias”<sup>341</sup>. Contam-se neste mapa bibliográfico, e acompanhadas de respectivo preço e indicação de formato, obras como o *Germinal* e o *Trabalho*, de Zola, *Determinismo e Responsabilidade* e *Pátria e Internacionalismo*, de Hamon, *A Anarquia*, de Malatesta, *A Sociedade Futura*, de Jean Grave, *Naufrações*, de César Porto, *O Livro dos Livros*, de Kit ou publicações periódicas como as revistas *Amor e Liberdade* e *Luz e Vida*, que também apoiavam o projecto do Teatro Livre.

Associada a esta rubrica, aparece referida no primeiro número a Biblioteca de Educação Nova, uma editora de obras de teatro, filosofia, sociologia, crítica, entre outros temas. A morada indicada é a mesma que a da sede da revista *Humanidade* e do Teatro Livre, Calçada de Sant’Ana, 61, 1º, o que indicia a coexistência nestas instalações de projectos distintos mas com um mesmo fim. As relações dos membros do Teatro Livre com a Biblioteca de Educação Nova aparecem expressas na correspondência da Sociedade. Entidades distintas, a Sociedade e a Biblioteca cooperavam numa estratégia editorial que visava a circulação de obras revolucionárias, onde se incluíam as peças do Teatro Livre, como no caso de *Em Ruínas*, de Ernesto da Silva, cuja edição é proposta, e aceite, em 1902 à Biblioteca pela gerência da Sociedade, nas pessoas de Araújo Pereira e Luís da Mata<sup>342</sup>. Em rede, estes três órgãos – o Teatro Livre, a *Humanidade* e a Biblioteca de Educação Nova – davam corpo ao projecto de emancipação proletária gizado na mente dos intelectuais do movimento.

Outras rubricas integravam a estrutura habitual da revista como “Coisas do ABC”, um género de glossário onde se definem conceitos como “solidariedade” e “socialismo” ou “Folhas do Calendário”, uma secção destinada a assinalar efemérides, e onde se destacam acontecimentos como as mortes de Bakunine, de Babeuf e de Campanella e o suplício de Thomas More, que “morreu com a dignidade de um filósofo

---

<sup>341</sup> “Biblioteca” in *A Humanidade*, 1 de Maio de 1905, p. 8.

<sup>342</sup> Copiador de Correspondência, fl. 10, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

e com a fé de um mártir”<sup>343</sup>. Publicam-se também na *Humanidade* excertos de algumas das peças do Teatro Livre, como o II acto d’ *A Moral Deles* (número 3), a terceira cena do II acto da *Maternidade* (número 5), a quinta cena do *Condenado* (número 6) e um excerto d’ *A Carteira* (número 11). A par das peças, incluem-se alguns artigos relativos à temporada Junho/Julho 1905, e nos quais se defende o Teatro Livre dos ataques da opinião burguesa. Num destes artigos, encontramos informação acerca da componente musical das récitas do Teatro Livre, “um sexteto que executará composições a que tenham presidido ideias semelhantes às das produções apresentadas no palco, isto é, trechos de autores considerados como renovadores da arte musical”<sup>344</sup>. Também na música, e como já tinha salientado Heliodoro Salgado na sua conferência, se transmitiam ideias e projectos para a humanidade, pelo que a sua renovação era parcela necessária do projecto de transformação social.

Outras secções, de notícias breves e com títulos como “Movimento operário” ou “Ecos e Notícias”, davam conta das actividades do proletariado organizado, não só em Portugal, como em outros países europeus, como Espanha e França. Bem na linha do pensamento libertário, confirma-se mais uma vez o esforço de internacionalização das ideias e da informação, no sentido da formação de uma consciência una e transnacional da grande família proletária. A rubrica informava profusamente os leitores das movimentações do operariado aquém fronteiras, dando notícia detalhada das várias greves e conflitos entre trabalhadores e patrões nacionais. Menos factual e mais autoral, a rubrica “Aspectos vários” incide também nas questões de fundo do proletariado como o problema do ensino, o dia do Trabalhador, o descanso semanal, as greves e na prisão de companheiros, como é o caso da publicação do apelo lançado por treze operários encarcerados na cadeia de Lagos<sup>345</sup>. Fortemente empenhado na luta proletária, o quinzenário promove, a 15 de Julho de 1905, um concurso literário subordinado ao tema “O movimento operário em Portugal: correntes actuais”. Neste desafio, os assinantes da revista são convidados a concorrer com uma composição para o “estudo de todas as questões que apaixonam a família trabalhadora e contribuindo portanto para o progresso e cultura humana”<sup>346</sup>. Contudo, nem o prémio foi concedido (tratava-se da publicação do texto vencedor na própria revista e no número seguinte ao encerramento do

---

<sup>343</sup> «Folhas do Calendário» in *A Humanidade*, 15 de Julho de 1905, p. 4.

<sup>344</sup> «Teatro» in *A Humanidade*, 17 de Junho de 1905, p. 7.

<sup>345</sup> «Aspectos Vários» in *A Humanidade*, 15 de Julho de 1905, p. 2.

<sup>346</sup> «Concursos Literários» in *A Humanidade*, 15 de Julho de 1905, p. 8.

concurso), nem o concurso teve continuidade, como se pretendia de início, provavelmente devido a distintas prioridades editoriais ditadas pelas dificuldades económicas que a *Humanidade* atravessava e que terão conduzido à sua desapareição em Fevereiro de 1906<sup>347</sup>.

Terminamos este ponto, destacando um número especial, o número 8 publicado a 9 de Setembro de 1905, inteiramente dedicado ao ataque à crítica burguesa. Trata-se de uma colectânea de fragmentos de más críticas aos espectáculos da Sociedade Teatro Livre, intitulado “Auto-panegírico de Crítica Lisbonense: ramalhetinho de baboseiras e partes adjacentes (a propósito das récitas do Teatro Livre)”, um trabalho de recorte e de montagem cuja leitura, como a descreve o actor António Pinheiro, “quase que nos põe tontos”<sup>348</sup>. Neste *bouquet* de opiniões avulsas seleccionam-se, isolam-se, dispõem-se e relacionam-se vários fragmentos de críticas agrupados por peças, num exercício de enaltecimento dos espectáculos. No final, informa-se, com sarcasmo, os críticos citados que a “Sociedade Teatro Livre decidira com o produto da sua récita gratuita oferecer uma pena de pavão àquele dos críticos lisboenses que mais se houvesse distinguido na raridade dos seus juízos”<sup>349</sup>. A brincadeira jornalística é referida pelo *Mundo* que, apesar de classificar de “divertida” a “ideia de vir a lume com uma crítica às críticas publicadas por ocasião das récitas do Teatro Livre”, considera que “peca por um facciosismo extremo” e que “não é justo, nem correcto, nem próprio que se trunquem trechos para deles fazer ressaltar o que...mais convém a espíritos apaixonados”<sup>350</sup>. “O ramalhetinho de baboseiras e partes adjacentes” é, depois desta edição, colocado à venda na redacção da *Humanidade* por 10 réis<sup>351</sup>, talvez numa tentativa adicional de provisão dos cofres da revista. Mau grado os esforços, a revista acabaria por definhar por falta de público, e à semelhança do que viria acontecer três aos e meio mais tarde com o Teatro Livre.

---

<sup>347</sup> Antes disso, no nono número, publicado em Outubro de 1905, a *Humanidade* dava conta aos seus assinantes das dificuldades económicas que comprometiam a continuidade da publicação. Nesse número, apresentava-se um relatório de contas negativo, apelando-se aos leitores com assinaturas em atraso para regularizarem a sua situação, caso contrário, a *Humanidade* “teria de desaparecer” (*A Humanidade*, 15 de Outubro de 1905, p. 8). Desde essa data, as publicações passam a ser irregulares no tempo, passando também a ter quatro em vez das iniciais oito páginas.

<sup>348</sup> PINHEIRO, António, 1929, p. 121.

<sup>349</sup> “Auto-panegírico de Crítica Lisbonense: ramalhetinho de baboseiras e partes adjacentes (a propósito das récitas do Teatro Livre)” in *A Humanidade*, 9 de Setembro de 1905, p. 8.

<sup>350</sup> *O Mundo*, 12 de Setembro de 1905, p. 2.

<sup>351</sup> *A Humanidade*, 15 de Outubro de 1905, p. 8.

## CAPÍTULO TERCEIRO: A ACTIVIDADE TEATRAL: AS RÉCITAS, OS TEMAS E A CRÍTICA.

“É porque a Arte serve maravilhosamente para estreitar a solidariedade entre os homens que ela é uma poderosa alçaprema de regeneração social, uma prodigiosa força progressiva, um esplêndido meio de luta educativa, enfim.”<sup>352</sup>

Manuel Laranjeira, 1903

### III.1. 1904: a primeira temporada.

Realizada na noite de 8 de Março de 1904, no Teatro do Príncipe Real, rebaptizado mais tarde pela República de Teatro Apolo, a primeira récita do Teatro Livre português foi recebida com expectativa pela crítica. O atraso no arranque dos espectáculos deveu-se, como já referido, à escassez de recursos financeiros da Sociedade, tendo estes apenas início quase dois anos após a sua formação. Entretanto, em 1903, um acontecimento terá precipitado a organização dos espectáculos: a estadia de André Antoine em Lisboa, em Junho desse ano<sup>353</sup>. A passagem do mestre por Lisboa foi acompanhada com entusiasmo pela imprensa progressista, que relatou a recepção do actor e as suas récitas. A chegada de Antoine, “figura quase incaracterística de francês alourado, olhos vivos e pequenos e rosto vulgar”<sup>354</sup>, causou grande sensação entre a vanguarda intelectual, que lhe preparou uma solene sessão de boas-vindas a 15 de Junho no *foyer* do D. Amélia, teatro que acolheu os espectáculos da *troupe* francesa. A festa contou com inúmeras e ilustres presenças como a do Visconde Boaventura, a de Magalhães Lima, a de Costa Carneiro, a de Silva Bastos ou a do apreciado dramaturgo

---

<sup>352</sup> «Teatro Contemporâneo» in *A Voz Pública*, Porto, 1903 (citado em: MARTOCQ, Bernard, 1985, p. 422).

<sup>353</sup> Luiz Francisco Rebello, num artigo comemorativo do duplo centenário do Teatro Livre e do Teatro Moderno, desfaz um equívoco que tem sido repetidamente reiterado pelos vários autores que se debruçaram sobre o Teatro Livre: o da dupla estadia de Antoine em Lisboa. Segundo o autor, a primeira estadia, em 1896, nunca se realizou, estando Antoine nessa altura em Paris. Segundo o historiador do Teatro, esse equívoco deveu-se a uma notícia publicada na *Revista Teatral* de 15 de Dezembro de 1896, onde se falava não de Antoine, mas de uma personagem criada por Antoine e representada por Henri Burquet na peça *L'âge difficile*, levada à cena no Teatro D. Amélia em 28 de Novembro de 1896. (REBELLO, Luiz Francisco, 2005, p. 58). Assim, Antoine estivera apenas uma vez em Lisboa, na digressão de 1903.

<sup>354</sup> «Primeiras representações D. Amélia» in *A Vanguarda*, 15 de Junho de 1903, p. 3.



Eduardo Schwalbach, que não pouparam os encómios ao criador do *Théâtre Libre* nos discursos que foram sendo proferidos até ao almoço, esplendidamente servido pela pastelaria Marques do Chiado ao som de um sexteto que executava a Marselhesa no Jardim de Inverno<sup>355</sup>.

Da *tournée*, dá-nos detalhada informação Braz Burity - pseudónimo com que Joaquim Madureira assina as suas críticas n' *O Mundo*, compiladas nas suas *Impressões de Teatro*<sup>356</sup> - que elogia largamente as peças representadas, assim como a qualidade das interpretações, salientando o papel de Suzanne Després em *Blanchette*, de Brieux<sup>357</sup>. Repartido por três noites, a tournée Antoine compôs-se do seguinte modo: uma primeira récita, a 14 de Junho, *Blanchette* e *L'Enquête* de George Henriot; na segunda noite, a 15 de Junho, *La Fille Elisa*, de Goncourt, *Au Telephone*, de Andre Lorde e E. Folley; e uma terceira récita, a 16 de Junho, *La Nouvelle Idole*, de François de Curel e *Poil de Carotte*, de Jules Renard.

Joaquim Madureira destaca o absoluto realismo da representação de Antoine em *L'Enquête*, salientando o brilhantismo do francês no segundo acto: “Mas esse atroz segundo acto revelou mais do que isso: um médico a meu lado teve a impressão nítida de que realmente um ataque de epilepsia fulminara, redondo e brusco, o grande e prodigioso artista e tal ilusão só pode dá-la em cena o génio domado pela arte e a arte servida pela Realidade e a Vida.”<sup>358</sup> Descontado o entusiasmo de Madureira, a actuação evidenciara o talento de Antoine. Apesar de elogiados pela crítica, os espectáculos não parecem ter sido muito concorridos, pelo menos por parte dos actores nacionais, uma ausência reprovada por Madureira, visto terem perdido uma boa oportunidade para a aprendizagem da arte<sup>359</sup>. Depois disso, André Antoine, zarpou num navio para a América, onde prosseguiria a sua digressão, deixando na memória da crítica a marca do

---

<sup>355</sup> «Antoine» in *A Vanguarda*, 16 de Junho de 1903, p. 2.

<sup>356</sup> A edição consultada, de 1905, conta com uma assinalável colecção de 180 caricaturas, entre as quais se destacam as de Antoine e de Suzanne Després desenhadas pelo republicano Leal da Câmara (*Idem*, pp. 76 e 79).

<sup>357</sup> Parceira de palco de Antoine, Suzanne Després é referida por Madureira como a “mais torturante e complexa figura de mulher da cena francesa, porque sendo a que mais fundo nos fere a sensibilidade é a que, mais, crua e brutal, nos agita o cérebro, nos arranca as lágrimas e nos revolta a razão.” (*Idem*, p. 100).

<sup>358</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>359</sup> “Os nossos actores, porém, não viram o Antoine. Uns, andavam à petinga por esse país fora e outros, ficaram-se em casa, bons cidadãos e bons chefes de família, a ler os folhetins do Campos Júnior e a jogar loto com as primas.” (*Idem*, p. 100).

seu trabalho e do seu carisma, e no espírito dos organizadores do Teatro Livre um incentivo adicional para o início dos trabalhos teatrais.

Anunciada com largas semanas de antecedência, através do envio de recomendações ao espectáculo por correio<sup>360</sup>, a primeira temporada esteve a cargo da companhia teatral do Príncipe Real. Principiando com um discurso de abertura proferido por Cabral, que *A Vanguarda* transcreve e no qual se apresentam os objectivos da Sociedade, a primeira récita contou com a encenação de duas peças: *A Moral Deles*, de Maurice Boniface e Edouard Bodin (tradução de César Porto e Luís da Mata) e o prólogo dramático *...Amanhã*, a segunda peça do jovem dramaturgo Manuel Laranjeira<sup>361</sup>. Nessa noite, que Joaquim Madureira considerou um marco “na história do teatro e da história das ideias em Portugal”<sup>362</sup>, a plateia do Príncipe Real encontrava-se repleta reunindo elementos de todas as classes sociais, aspecto salientado pelo jornal *Novidades*:

“Assim foi que, no Príncipe Real, a sociedade artística Teatro Livre realizou o seu primeiro espectáculo, anteontem à noite, e com uma casa completamente cheia de espectadores de todas as classes, de todos os partidos, de todas as cores, costumes, profissões e feitios. Vimos dois cavalheiros legitimistas ao lado de pregadores revolucionários do Benfornoso; vários capitalistas encartados, de ricos anéis e berloques, destacando-se de entre os grupos humildes e mal trajados de vencidos pela vida...Nos camarotes, senhoras bonitas da burguesia. Artistas de todas as artes, literatos de todas as letras.”<sup>363</sup>

Não deixa de ser interessante este colorido quadro de uma assistência que o periódico apresenta, sugerindo uma afluência muito heterogénea ao espectáculo dessa noite. Esta descrição impõe uma série de questões quanto à tipologia do público frequentador dos espectáculos teatrais, dispendiosos para a maioria das bolsas, atendendo às difíceis condições de vida da generalidade da população, alguma

---

<sup>360</sup> No espólio Pinto Quartim existe um destes convites, uma carta modelo impressa, com fins de divulgação, datada de 27 de Janeiro de 1904 e assinada por Araújo Pereira, Bento Faria, César Porto, Jaime Tavares, Mateus Rodrigues e Severino de Carvalho. Neste convite, apela-se ao destinatário para a compra do bilhete incluso e a, desta forma auxiliar o projecto (Recomendação para espectáculo, esp. PQ, AHS, Caixa XIII)

<sup>361</sup> A primeira trata-se de uma comédia em um acto, como o título *O Filósofo* e foi escrita em 1898, não tendo sido publicada. Mais tarde, em 1910, escreverá *Naquele engano d'alma* e *Almas Românticas*.

<sup>362</sup> MADUREIRA, Joaquim, 1905, p. 313.

<sup>363</sup> «Teatro Livre» in *Novidades*, 10 de Março, de 1904, p. 3.

intelectualidade incluída como refere Madureira a propósito do problema dos preços: “o grosso público de depenados, entre os quais está a nata da intelectualidade alfacinha, rapazes das escolas e trabalhadores das oficinas e do tinteiro, oscilando como pêndulos de miséria e de talento, entre sonhos de Arte e contingências de Prego, com faísca e sem botas, com ânsias de ideal e fomes de meios bifes (...)”<sup>364</sup>. Longe de afligirem unicamente o proletariado tradicional, os problemas económicos afectavam também um proletariado intelectual emergente, composto por jornalistas, professores, tradutores e outros profissionais liberais, cuja condição laboral era muitas vezes precária.

A modicidade dos preços com vista à democratização do acesso à vida cultural era, assim, uma das preocupações dos dinamizadores do Teatro Livre, conscientes que estavam do desequilíbrio económico que uma ida ao teatro poderia provocar nos já parcos orçamentos familiares dos operários. A equação desta questão está testemunhada num manuscrito sem data guardado junto à documentação da Sociedade, no qual se sistematizam ideias para pôr em prática na primeira récita, estando já referidas no documento as peças a encenar. Neste manuscrito prevê-se a realização de “espectáculos dedicados a operários”, com bilhetes distribuídos pelas associações operárias e por estas passadas aos seus associados”, com “bónus de 20% em cada dúzia de bilhetes”, e o mesmo para espectáculos para estudantes, com bilhetes a distribuir pelas escolas<sup>365</sup>. A pretensão de articulação com entidades de ensino e organizações de trabalhadores era evidente, embora não saibamos se tais princípios foram aplicados na bilheteira da primeira récita, apesar da diversidade dos elementos da plateia poder, eventualmente, sugerir tal aplicação. Esta preocupação com o preço dos espectáculos culminará com a realização de uma récita gratuita, em Julho de 1905, na segunda temporada, a qual atempadamente referiremos. Vejamos por ora como correu a primeira temporada dos espectáculos.

Tal como o público, a crítica era muito diversa, e a recepção dos primeiros espectáculos conta com um largo espectro de impressões que vão da “bela obra de teatro moderno”<sup>366</sup>, passando pelo “curioso trabalho”<sup>367</sup> até à “peça má”<sup>368</sup>. Quanto à primeira peça, *A Moral Deles*, trata-se de um enredo de crítica à moral e aos costumes de uma

---

<sup>364</sup> MADUREIRA, Joaquim, 1905, p. 71.

<sup>365</sup> Primeira récita (ms, sd), esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>366</sup> «Teatro Principie Real: *A Moral Deles*» in *O Dia*, 9 de Março de 1904, p. 2.

<sup>367</sup> «Representações» in *O Século*, 9 de Março de 1904, p. 4.

<sup>368</sup> «Lisboa no Teatro: o Teatro Livre no Príncipe Real» in *Diário Ilustrado*, 9 de Março de 1904, p. 2.

família burguesa, que procura um casamento de conveniência para uma das suas filhas. A escolha desta peça para primeira récita prende-se com o facto de o original francês, *La Tante Leontine*, ter sido estreado em 1890 no *Théâtre Libre* de Paris<sup>369</sup>. A Sociedade deixava assim bem clara a sua filiação com o repertório Antoine, apresentando uma peça que, apesar de recuperar um tema já “bastante explorado em outras peças”<sup>370</sup>, era paradigmática do sentimento anti-burguês que se pretendia transmitir, atacando as suas fraquezas privadas. Mornamente recebida, a peça francesa sobressaiu pela actuação do actor Luciano de Castro, protagonista no papel de Dumont e a quem Joaquim Madureira não hesita em considerar como o Antoine do Teatro Livre português<sup>371</sup>. Quanto a Luciano, a crítica é relativamente unânime, salientando a qualidade da sua representação em ambas as peças, sobressaindo este ainda mais no papel de mendigo na segunda peça, a portuguesa ...*Amanhã, Prólogo Dramático*. Nela, Luciano conseguiu construir um “tipo”<sup>372</sup>, identificando-se “perfeitamente com o vadio fatalista”<sup>373</sup>, um tipo que, aliás, o actor replicaria na segunda récita, na peça *A Carteira*.

Uma peça essencialmente de ideias, na qual a acção e o enredo são quase inexistentes, a peça ...*Amanhã* de Manuel Laranjeira traz à luz o problema da indigência, retratando a vida de uma família pobre com graves problemas de subsistência, composta por uma mãe e três irmãos: uma semi-prostituta, um operário revolucionário e um vagabundo. Medica e socialmente tipificada pelos discursos institucionais ao longo da segunda metade do século XIX<sup>374</sup>, a figura do mendigo foi particularmente explorada pelos naturalistas, como Mirbeau e Maupassant, autores adoptados pelo Teatro Livre<sup>375</sup>. Estes autores, também eles em certa medida “marginalizados”<sup>376</sup>, assumem uma posição de resistência face ao discurso hegemónico que considerava o mendigo – e de uma forma geral todas as figuras de alteridade social

---

<sup>369</sup> REBELLO, Luiz Francisco, 1978, p. 77.

<sup>370</sup> «Teatro do Príncipe Real: *A Moral Deles* e ...*Amanhã*» in *Folha do Povo*, 9 de Março de 1904, p. 2.

<sup>371</sup> Referindo-se a Luciano de Castro: “uma garantia sólida e segura de que o Teatro Livre português encontrou o seu Antoine, certo, menos ilustrado, menos teórico, menos director de cena e menos agitador de ideias mas, certo, mais humano, mais real, mais sincero, mais completo e mais perfeito actor.” (MADUREIRA, Joaquim, 1905, p. 317).

<sup>372</sup> «No Príncipe Real: a inauguração do Teatro Livre entre nós» in *Correio da Noite*, 9 de Março de 1904, p. 3.

<sup>373</sup> «Representações» in *O Século*, 9 de Março de 1904, p. 4.

<sup>374</sup> BEAUNE, Jean-Claude, 1985, p. 186.

<sup>375</sup> Não sendo uma inovação naturalista, a figura do vagabundo havia já sido invocada por autores como Victor Hugo, Baudelaire ou Flaubert. No entanto, é com os intelectuais das décadas de 80 e 90 do século XIX que ela ganha protagonismo, num quadro de ruptura com as soluções reformistas republicanas (WAGNIART, Jean-François, 2002, p. 26).

<sup>376</sup> *Idem*, p. 36.

- como um elemento desviante e dissolvente. Sublinhando os factores socialmente determinantes do problema, estes autores marcam um ponto de viragem nas representações do vagabundo mediante a produção de imagens que procuravam contrapesar e contrariar os discursos de repressão e de exclusão face às realidades marginais. A construção desta nova imagem do vagabundo enquanto produto e vítima de um sistema social iníquo é fruto da nova atitude intelectual militante, simbolizada por Zola, tornando-se frequente na literatura a partir de 1890. Figuras intemporais<sup>377</sup> anónimas e retratadas como inocentes, estes novos vagabundos aproximam-se na imagem rousseuniana do “bom selvagem”, e por antagonismo à culpabilidade do homem moderno que aceita leis inumanas<sup>378</sup>. Sobrepondo o colectivo ao singular por meio de uma técnica de elisão dos traços da individualidade, meros “acidentes”<sup>379</sup>, que em pouco influem no curso das histórias, estes autores, estes autores, tal como Zola, reflectem nas suas obras a sua própria visão do mundo mediante a difusão de imagens negativas do presente tecidas com olhar posto num futuro<sup>380</sup> mais fraterno e positivo, livre da opressão das classes dominantes sobre os mais pobres e desprotegidos.

Símbolo da marginalização social, o mendigo João, um dos irmãos da peça, surge como uma espécie de voz da justiça e de consciência social, uma presença etérea, errante e sensata, que corporiza e denuncia as iniquidades da organização social capitalista. Impedido de trabalhar devido a um estropiamento, João vai garantindo a sobrevivência oscilando entre a mendicância e o pequeno furto: “mendigar ou roubar - eis o dilema da miséria que não quer morrer de fome”<sup>381</sup>. À mercê da “ferocidade das almas caridosas”<sup>382</sup>, este mendigo encarna o problema da exclusão social, a que aludimos com detalhe no primeiro capítulo, desmascarando a hipocrisia social ao longo da peça com o desespero dos famintos e a resignação dos que deixaram de sonhar:

---

<sup>377</sup> Patrick Greaney, num estudo sobre as imagens literárias do mendigo, refere a associação deste ao trabalhador, no âmbito da construção da imagem da pobreza: “But the appearance of the beggar as the figure par excellence of poverty in the nineteenth century show how the figure of the beggar surrenders its exemplary status to more modern figures such as the worker. Beggars are untimely figures, left over from political, religious and literary discourses that saw them as representatives of poverty. (...) They appear both as a remnant of the past and as an omen for a possible future, and their untimeliness aligns them with the disruptive temporality of revolt and revolution” (GREANEY, Patrick, 2008, pp. xviii-xix).

<sup>378</sup> WAGNIART, Jean-François, 2002, p. 26.

<sup>379</sup> LUKÁCS, Georg, 1972, p. 91.

<sup>380</sup> VINDT, Gérard, 2002, p. 59.

<sup>381</sup> LARANJEIRA, Manuel, 1993b, p. 63.

<sup>382</sup> *Idem*, p. 55.

“Nós somos o que nos fazem. E uma vez talhados é para sempre. Se meu pai não fora um bêbado que me escoraçava de casa, e me obrigava a andar lá por fora noites a seguir, eu hoje com certeza não era o que sou. E tu hoje se trabalhas, é porque tiveste quem te fizesse de pai. Que diabos queres? Eu aprendi a ser vadio, e tu aprendeste a trabalhar. Se eu tivesse o padrinho que tu tiveste, e tu tivesses de aguentar um bêbado, como eu tive – talvez fôssemos o contrário. Talvez? Éramos à certa. Comecei a roubar tinha doze anos, e foi a fome que me ensinou, mais ninguém. A fome ensina tudo: quase sempre a fazer mal, e às vezes ensina até a fazer bem (...) Vivo por aí...Tu sabes lá o que *é viver por aí*? É ser mais desprotegido do que um cão vadio. Se não valera mais esmagar-lhe a cabeça contra uma parede!”<sup>383</sup>

Mais do que a aspectos de personalidade, João atribui o seu destino às circunstâncias que marcaram a sua história pessoal e ao facto de nunca ter conhecido mais nada que a miséria e a degradação, agravadas na sua vida pela presença de um pai alcoólico. Estrutural, a miséria é aqui representada como um círculo, um caminho viciado do qual é praticamente impossível escapar. A ideia é apresentada deste modo de forma sistematizada, ou seja, João não é apenas um pobre que se vê passar na rua. É antes alguém com um percurso que a narrativa de Laranjeira tece cuidadosamente, fazendo uso das potencialidades teatrais para a apresentação de situações e de problemas que passariam despercebidos no quotidiano. Não se tratando de um problema moral ou biológico, a eliminação do problema da mendicidade requeria, nesta perspectiva, uma atitude não individual mas colectiva, implicando uma transformação sistémica que gerasse uma nova realidade social e política, fundada na igualdade entre os indivíduos. Este discurso opunha-se, portanto, aos discursos oficiais – jurídicos, políticos e médicos – que, por um lado, salientavam a negatividade da indigência, relegando a alteridade social para o plano da marginalidade e da exclusão, por outro, premiavam a caridade e a filantropia como forma de relação social, valores muito criticados nas peças do Teatro Livre.

Uma história das margens, a peça *...Amanhã*, se impressionou pela positiva a maioria dos críticos progressistas, que a consideraram “uma obra puramente literária e

---

<sup>383</sup> *Idem*, p. 67.

integralmente revolucionária”<sup>384</sup>, já por parte da imprensa conservadora, foi mal acolhida e interpretada como um incentivo ao “ódio” e de gosto repassado, como nos informa o *Diário Ilustrado*:

“O *Amanhã* é uma edição dos dramas socialistas. Há um operário desorientado por leituras que não compreende e que mal assimilou; um ladrão e frequentador da cadeia, e fala-se numa rapariga que foi desonrada. São três irmãos. Respira-se ali o ódio à beleza, o ódio ao trabalho, o ódio à família, o ódio a tudo quanto tem, mesmo de longe, um laivo de santidade (...) é uma peça má, de que nos deu amostra o sr. Laranjeira. E buscando reformar agarrou-se a moldes já muito explorados.”<sup>385</sup>

Por seu turno, conclui o *Correio da Manhã*, não sem algum desdém: “Mas...o povinho gostou e aplaudiu e nós pedimos a Deus que nos livre de termos de aturar a peça toda, em qualquer teatro”<sup>386</sup>. Uma peça polémica e cuja história nos dá também importantes informações quanto à diversidade ideológica desta intelectualidade próxima do movimento operário. Redigida entre 1901 e 1902, e publicada em 1902, a peça foi alvo de críticas por parte de alguns elementos progressistas e objecto de auto-censura, vendo partes suas estrategicamente suprimidas para a encenação pelo próprio Teatro Livre, provavelmente pela Comissão de Leitura. A peça de Manuel Laranjeira contém duas cenas, a de abertura e a do epílogo, que consistem num diálogo entre um jornalista democrata republicano e o irmão operário, anarquista. Estes diálogos reflectem as divergências entre uma a outra corrente, e Laranjeira claramente toma a parte dos libertários, acentuando os limites do pensamento republicano. Tal não foi bem recebido por alguns intelectuais como Mayer Garção, figura importante na germinação da ideia de um teatro popular mas que, como vimos, ao fim das primeiras reuniões, em 1902, se afastou da Sociedade. Garção, depois de receber um exemplar da parte de Laranjeira, “com muita consideração”<sup>387</sup>, critica com severidade ...*Amanhã*, uma crítica a que não terá sido alheia à querela entre ambos a propósito da tradução de *Romanescos* de

---

<sup>384</sup> «Teatro Livre: recita de inauguração» in *A Obra*, 12 de Março de 1904, p. 1.

<sup>385</sup> «Lisboa no Teatro: o Teatro Livre no Príncipe Real» in *Diário Ilustrado*, 10 de Março de 1904, p. 2.

<sup>386</sup> «No Príncipe Real: a inauguração do Teatro Livre entre nós» in *Correio da Noite*, 9 de Março de 1904, p. 3.

<sup>387</sup> MARTOCQ, Bernard, 1985, p. 459.

Edmond Rostand<sup>388</sup>. Num artigo de 1903, publicado no republicano *Mundo*, Mayer Garção escreve acerca da peça:

“Feito com a pretensão de enunciar grandes intuitos sociais (o livro) não passava de constituir o cenário de uma corja doméstica. Uns tipos eram banais, outros repugnantes. A forma literária, meio sueca, meio portuguesa, - uma desgraça. Numa palavra: o livro desagradou-me profundamente. Era declamatório, o tipo indeciso do seu revoltado não atraía, repugnava pela grosseria de espírito e de linguagem, e quanto à orientação, andava positivamente às aranhas.”<sup>389</sup>

Como Bernard Martocq sugere, a tónica da crítica parece colocada numa alegada falta de orientação da peça (“às aranhas”), uma orientação que todavia coincidia com os princípios anarquistas, na peça postos em colisão com as ideias republicanas através do diálogo entre o operário e o jornalista, cenas que não terão caído bem junto do proletariado intelectual republicano, essencialmente burguês e reformista<sup>390</sup>. Através deste interessante diálogo Laranjeira faz sobressair as diferenças entre pensamento republicano e pensamento libertário, irreconciliáveis após a revolução republicana, colocando em discussão vários temas como a democracia, o ensino e o papel da mulher na sociedade. A supressão da personagem do jornalista deveu-se provavelmente ao facto de a Sociedade pretender elidir focos de tensão no seu interior e não ferir a susceptibilidade do público republicano, que ao Teatro Livre interessava conquistar.

A inspiração libertária que todo o texto de Manuel Laranjeira sugere é, no entanto, rebatida pelo próprio em Novembro de 1905 numa carta a Amadeo de Souza-Cardoso: “Ali fervilha, sente, fermenta, sobre, ama, vive, um mundo que você não conhece, meu amigo. Aquilo é um grito de miséria contra a Engrenagem em que tudo isto rola. Alguém quis ver no livro tendências anarquistas. Nem você imagina como a estupidez humana me entristece. Porque alguém diz que o mundo é torpe e criminoso e em nome do sofrimento humano, da miséria irresponsável, reclama um pouco de justiça – é anarquista (!!!)”<sup>391</sup>. Referindo-se provavelmente à crítica de Mayer Garção,

---

<sup>388</sup> *Ibidem*.

<sup>389</sup> «Parêntesis – a alguém» in *O Mundo*, 9 de Junho de 1903, p. 2.

<sup>390</sup> MARTOCQ, Bernard, 1985, p. 460.

<sup>391</sup> Carta de Manuel Laranjeira a Amadeu de Souza-Cardoso, 8 de Novembro de 1905 (LARANJEIRA, Manuel, 1993a, p. 386).



Laranjeira afirmava a sua individualidade artística e ideológica, que preservava até relativamente à própria Sociedade da qual nunca foi sequer sócio.

Neste debate entre um proletário intelectual e um proletário manual, decorrido no modesto quarto do operário, Manuel Laranjeira manifesta o seu repúdio pelo regime democrático republicano, manifestando, como Martocq refere, um “anarquismo à maneira de Ibsen”<sup>392</sup>. A personagem do operário, quando interrogada pelo jornalista acerca da sua aversão pela democracia, responde:

“A democracia...- hum – que nojo (...). É que a legião dos famintos cresce pavorosamente, cresce como uma onda que rola à praia; é que as bocas esfomeadas multiplicam-se como estrelas ao anoitecer. E a democracia, em vez de lhes dar pão, dá-lhes baionetas...ou o canto de um beco para morrer de fome sem protestar.”<sup>393</sup>

Descrente nos regimes democráticos, José não se deixa iludir com as promessas de liberdade republicanas, para o operário situadas muito aquém daquilo que entende por justiça e igualdade. Sobressai no diálogo a habilidade argumentativa do operário que, bem preparado, vai desmontando as considerações do jornalista pedante, a quem aliás faz o favor de redigir uma nota para o jornal em que trabalha. Auto-didacta, José representa o modelo do operário militante que busca instruir-se incessantemente, a “excepção que devia ser a regra”<sup>394</sup>. No seu quarto, uma estante preenchida com obras revolucionárias atesta a sua sede de saber e a sua convicção de que a “educação é a alavanca da remodelação social (...) o mais eficaz meio, o único meio de luta actual”<sup>395</sup>. Contudo, a educação a que José se refere não é a das escolas oficiais, que o jornalista defende. Inquinada pelos maus valores burgueses, a escola promovida pelo Estado é fortemente criticada pelo operário José:

---

<sup>392</sup> Este é um dos aspectos desenvolvidos por Bernard Martocq acerca do pensamento de Manuel Laranjeira, na sua biografia sobre o autor. A aversão pela democracia, bem como o seu individualismo, são bem expressos num artigo da autoria de Laranjeira publicado na revista *A Águia* em 1910, dois anos antes da sua morte, e que Martocq cita: “A razão das maiorias é uma força conservadora, a razão dos homens superiores é uma força criadora. As maiorias são a esterilidade, o homem superior é o *perpetuum mobile* do progresso (...) Há minorias que são o gérmen de sociedades futuras, e minorias que são o resíduo das sociedades mortas. Há minorias que abraçam o futuro, e minorias que abraçam o passado (...). E entre estas duas forças (...) a maioria representa a força conservadora.” (MARTOCQ, Bernard, 1985, p. 469).

<sup>393</sup> LARANJEIRA, Manuel, 1993b, p. 43.

<sup>394</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>395</sup> *Ibidem*.

“Que importa que haja muitas escolas? Que o país esteja alastrado, empestado delas até? Se há muitas - tanto pior! Em todas a educação é viciada! A dignidade é letra morta! A virtude é falseada (....) Senão veja: que produzem essas escolas? Seres moralmente enfezados, defeituosos para a vida, sabendo ler e escrever...obscenidades pelas paredes. São escolas de crime, talvez mais perfeitas do que as cadeias.”<sup>396</sup>

Defendendo que a melhor escola é a família, José introduz o problema da condição feminina, um pomo da discórdia entre republicanos e libertários, azedando a discussão. Ao passo que José defende a emancipação feminina da mulher, o jornalista revela uma posição bem mais conservadora no que toca a esta questão:

“Ah! Meu caro! A missão da mulher tem sido, é e será sempre agradar, agradar e agradar – e nada mais. A minha fórmula é esta: a mulher quer-se maximamente bela e o homem maximamente forte. O homem para as lutas e a mulher para o prazer. E creia que a mulher está absolutamente de acordo comigo. A força dela está em ser vencida e a fraqueza do homem em vencer. Oh! Elas não desejam, não estudam senão a maneira de nos agradar. E são deliciosas assim!”<sup>397</sup>

Laranjeira salienta no republicano um sentimento machista comum à época, fazendo-o através da personagem do operário, que santifica o papel da mulher e da “grande obra da maternidade” na sociedade<sup>398</sup>. A mulher, a maternidade e a família são também exaltadas por via de uma outra personagem, presente no texto original mas, tal como o jornalista, ausente da encenação. Como dissemos, a peça retrata a vida de uma família pobre composta por uma mãe e três irmãos, João, o mendigo, José, um operário revolucionário e Luísa, uma jovem rapariga que alterna a sua subsistência entre o trabalho ocasional e a prostituição. Esta última, Luísa, não teve direito a representação, tendo a adaptação para a récita incluído apenas a mãe e os dois irmãos. A triste e polémica história de Luísa pode explicar a sua ausência da cena. Solteira e sozinha, Luísa descobre que está grávida, de um filho que não deseja e do qual se quer libertar por não ter como o sustentar. Equacionando o aborto, e também o suicídio, em desespero de causa Luísa consulta os seus irmãos, pedindo a João, o mendigo, que,

---

<sup>396</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>397</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>398</sup> *Ibidem*.

através dos seus contactos, a auxilie a solucionar o seu problema. Este promete ajudá-la a encontrar alguém que trate da realização do aborto. No entanto, e em colaboração com José, consegue dissuadir a irmã de tal decisão, em relação à qual o operário é manifestamente contrário.

O aborto surge como um dilema e como uma consequência da miséria, compreendendo-se as razões sociais e materiais que levam a tal decisão: “Não é crime! É claro! É sombriamente claro! Enquanto a humanidade for como vai, se isso é crime, ter fome também o é.”<sup>399</sup>. A irmã, em agravado desespero por não saber sequer da paternidade da criança, defende que, em certos casos, tal solução pode ser até um acto de amor (“Como se não se pudesse matar um filho – por lhe ter amor”<sup>400</sup>). No entanto, conclui-se na peça que deve prevalecer a vida: “a vida é muito larga, todos cabem nela (...) a vida acima de tudo, a vida, só a vida!”<sup>401</sup>. Luísa, acaba por, convencida pelos irmãos, decidir ter o seu bebé. O irmão operário, ser justo e exemplar do homem do futuro, compromete-se a perfilhar a criança, terminando a peça numa invocação profética de um amanhã mais fraterno, num final que lembra o desfecho do *Germinal*, de Zola: “Vou semear a colheita que o teu filho amanhã colherá – a colheita do futuro, a colheita para todos!”<sup>402</sup>.

Apesar da supressão da personagem de Luísa, o tema do aborto é tratado na segunda récita, na peça de Ernesto da Silva, *Em Ruínas*, já não sob a perspectiva da prostituição mas partindo do problema da felicidade conjugal. Ocorrida na noite de 19 de Abril de 1904, a segunda récita do Teatro Livre seguia a mesma fórmula: uma peça estrangeira, *A Carteira*, de Octave Mirbeau, traduzida por Costa Carneiro do original francês *La Portefeuille*, e uma peça portuguesa, *Em Ruínas*, de Ernesto Silva, “prato de resistência da segunda récita do Teatro Livre”<sup>403</sup>. No caso de *A Carteira*, é mais uma vez Luciano de Castro a estrela da noite, na personagem de João Farrapo, uma “estranha interpretação”, “verdadeiramente artística e grandiosa”<sup>404</sup>. Tal como em ...*Amanhã*, Luciano vestira na perfeição a pele do vagabundo criado por Mirbeau, autor que, através

---

<sup>399</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>400</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>401</sup> *Idem*, pp. 99-100.

<sup>402</sup> *Idem*, p. 102. No *Germinal* de Émile Zola, o parágrafo final invoca também um amanhã de uma nova humanidade: “Surgiam homens; um exército negro, vingador, que germinava lentamente os alqueives, nascendo para as colheitas do século futuro, e cuja germinação não tardaria a fazer estojar a terra.” (ZOLA, Émile, 1983, p. 306).

<sup>403</sup> MADUREIRA, Joaquim, 1905, p. 371.

<sup>404</sup> *Idem*, p. 373.

das suas personagens criticou o confinamento da pobreza à degeneração e à doença como mecanismo de dominação<sup>405</sup>. Mas detenhamo-nos um pouco na peça *Em Ruínas* de Ernesto da Silva, à qual, Joaquim Madureira, apesar de ter apreciado, reconhece algumas imperfeições ao nível do texto, apontando as “superfluidades teoricistas da peça” e o “rossismo francês que lhe trepara à cabeça”<sup>406</sup> (do autor), especialmente no primeiro acto. O crítico lamenta igualmente a morte prematura do tipógrafo-dramaturgo, pois “mais duas peças adiante, Ernesto da Silva teria um bastão de honra na nossa dramaturgia contemporânea”<sup>407</sup>.

Esta não era uma estreia de Ernesto da Silva no teatro. O tipógrafo tinha já editado outras peças anos antes, como *O Capital* (1896), *Os que Trabalham* (1896), *A Vítima* (1897), *Nova Aurora, a-propósito em um acto* (1900), *Os Vencidos* (1902). Quanto ao estilo da peça, o seu enredo elaborado denota algumas reminiscências românticas<sup>408</sup>, por contraste à simplicidade da acção do drama de Manuel Laranjeira. No prefácio da peça, uma “bela página de teatro”<sup>409</sup>, apesar do tom demasiado retórico, Ernesto da Silva dá-nos conta das suas intenções ao escrevê-la, assim como dos pareceres da crítica, que a recebeu com apreensão:

“A opinião das empresas, essa já a conheço sobejamente: uma – da qual aliás recebi as mais evidentes provas de aplauso e consideração, a que protesto aqui o meu agradecimento, julgou o *Em Ruínas* chocante do seu público, e outra, ainda aplaudindo a factura e intenções da peça, falou-me de ser uma tristeza, e não ver, no público habitual, gente amorável à visão de conflitos de almas postos em moldura de naturalismo: habituara-se a rir sem ver de quê e lá ia! Assim, rota a última esperança, fiquei sendo, após quatro meses, senão mais, de trabalho, um autor *irrepresentável* durante a época de 1902-1903 e dentro de fronteiras portuguesas.”<sup>410</sup>

“Irrepresentável” para a maioria das empresas teatrais, por alegadamente chocar a sensibilidade de um público acostumado a temas mais leves, esta peça em três actos de

---

<sup>405</sup> WAGNIART, Jean-François, 2002, p. 32.

<sup>406</sup> MADUREIRA, Joaquim, 1905, p. 372.

<sup>407</sup> *Idem*, p. 372

<sup>408</sup> REBELLO, Luiz Francisco, 1984, p. 128.

<sup>409</sup> MADUREIRA, Joaquim, 1905, p. 373.

<sup>410</sup> SILVA, Ernesto da, 1903, p. 8 (itálicos nossos).

Ernesto da Silva correspondia na perfeição aos objectivos do Teatro Livre. Sem a ousadia e o vigor revolucionário de Laranjeira, Ernesto da Silva propõe-se levar à cena a história de um jovem casal em apuros financeiros, lançando a discussão de problemas como o aborto, a felicidade conjugal, o trabalho feminino e o elevado custo de vida a que não escapava o proletariado intelectual emergente. Pais de três filhos, o tradutor e jornalista Álvaro e a sua mulher Leonor vivem um casamento feliz e verdadeiro, apesar das dificuldades quotidianas impostas por um sempre apertado orçamento familiar. As manifestações de carinho e de companheirismo entre os dois são frequentes ao longo da peça, e tudo parece correr bem até à chegada da notícia de um quarto filho. Nesse momento, a relação começa a ruir face à perspectiva de agravamento do nível de vida da família com a chegada de mais um filho e das respectivas despesas adicionais, um “cortejo de doenças, amas, médicos, parteiras”<sup>411</sup>. Mediante esta perspectiva, Álvaro pede a Leonor que aborte, um pedido que esta, de saúde frágil, num primeiro momento recusa, acabando por ceder ao pedido do marido que, entretanto, e não obstante trabalhar já muitas noites nas traduções que lhe são encomendadas, trata de procurar trabalho suplementar como professor. A história termina de forma dramática, não resistindo Leonor às complicações da intervenção - feita por uma curiosa e saldada numa peritonite grave - morrendo nos braços de Álvaro.

Interrompida pelas condicionantes económicas, a felicidade conjugal e a família são, nesta peça, as grandes vítimas da organização social capitalista. Mesmo trabalhando sem cessar, Álvaro tem grandes dificuldades em fazer face a todas as despesas, como a renda da casa, a elevada carga fiscal (nesta peça muito criticada) e todos os restantes encargos diários, que incluem alguns luxos que o casal não está disposto a abdicar, como uma empregada doméstica e uma casa na baixa da cidade. Sublinha-se na peça a questão da proletarianização do sector intelectual da pequena burguesia, um processo que se acentua na transição do século por via do desemprego e do semi-emprego, da queda do nível de vida e da redução do trabalhador intelectual à condição de assalariado<sup>412</sup>.

Álvaro não é, no entanto, o único membro do casal que trabalha. Leonor, embora sem grande sucesso, procura contribuir para o orçamento familiar vendendo bordados que faz em casa a algumas lojas, ao que o marido se opõe considerando a

---

<sup>411</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>412</sup> LÖWY, Michael, 1974, p. 21.

tarefa mais prejudicial que benéfica: “Ao contrário. A casa entregue a estranhos, os pequenos mal cuidados, economia nenhuma, aí tens o benefício da tua ajuda. Vem cá dizer-me o que é o trabalho das mulheres; o dos homens é uma miséria o que não será esse. No teu caso então é uma inutilidade; mais de metade do ganho, ia jurá-lo, vai-se pela janela fora em ordenado à mulher a dias e nos desperdícios que para aí vejo.”<sup>413</sup>

O trabalho feminino é desprezado por Álvaro, que o não reconhece preferindo ver a mulher votada às tarefas de mãe e de dona de casa. Ecoando uma atitude comum à época, a atitude de Álvaro coloca o problema da divisão sexual do trabalho. Entre a invisibilidade e a exploração, o trabalho feminino era neste período olhado, até nos meios mais avançados, como um malefício, uma vez que as mulheres, e também as crianças, representavam, dados os baixos salários a que se sujeitavam, uma concorrência desleal no mundo laboral. O trabalho de Leonor, apesar de elaborado em casa e fora da esfera da exploração fabril, é aqui classificado de “inútil”. Nesta época, e culminando um discurso que foi sendo elaborado ao longo do século XIX, o trabalho feminino, fosse na esfera doméstica, fosse na esfera pública, não era reconhecido como produtivo e mesmo quando remunerado, era sempre considerado insuficiente<sup>414</sup>. Ao homem, cabia portanto assegurar o sustento do lar, estando à mulher apenas reservada a sua gestão que, no caso do casal de *Em Ruínas* não se fazia sem alguns luxos Diz-nos Leonor acerca destas despesas supérfluas, como uma casa bem situada: “O Álvaro precisava, estava muito fora da baixa; depois as visitas dele, a mãe sabe, certas vidas pedem umas *aparenciazinhas* e o Álvaro anda a querer dar lições.”<sup>415</sup>

A manutenção das aparências é na peça fortemente criticada, surgindo aqui a questão do estatuto social do proletário intelectual, muitas vezes mantido acima das possibilidades reais e em detrimento de outras prioridades. Álvaro, não querendo abrir mão de certos benefícios, acaba por optar pela solução mais imediata, o aborto, o que a família de Leonor condena, defendendo que com sacrifício e boa vontade tudo se cria<sup>416</sup>. Tal como em *...Amanhã*, a posição em relação ao aborto é desfavorável, o que não implica que não se percebam as razões, associadas às dificuldades impostas pelo Estado e pelo patronato, cuja hipocrisia e cinismo são desmascarados por Álvaro, num diálogo com o seu amigo e médico, Eduardo:

---

<sup>413</sup> SILVA, Ernesto da, 1903, pp. 41-42.

<sup>414</sup> SCOTT, Joan W., 1994, p. 457.

<sup>415</sup> SILVA, Ernesto da, 1903, p. 21 (itálicos nossos).

<sup>416</sup> *Idem*, p. 80.

“(…) Exalta-se a família, diz-se que criá-la é dever sagrado do cidadão útil e honesto, devendo esse homem constituir o mais sólido esteio do lar, afirma-se ainda estar na família, vá lá o lugar comum, a pedra angular da existência da raça e da força do país e, ao tempo mesmo de tais incentivos, são os próprios criadores da doutrina que, simbolizando a sociedade inteira, porfiam na negação do que dizem ser os fundamentos morais de uma época! Queres provas?! (corre à secretária e pega no aviso da décima que estende a Eduardo) Aí tens: o Estado que me tributa por ter casa e família, ameaçando aumentar-me os encargos sem inquirir se tenho dinheiro para os pagar (...) E não ficamos por aqui: imagina-me amanhã, correndo ao director do jornal onde trabalho ou procurando o meu editor a solicitar-lhe melhor paga, na hipótese de esperar mais um filho para o mês seguinte – estás a vê-los! – haviam de sorrir, ter olhares intencionais e que tivesse paciência de ser pai – são ossos do ofício!...ossos do ofício, vê tu lá!...”<sup>417</sup>

A cegueira das cobranças do Estado e a indiferença patronal face ao agravamento da condição de vida dos trabalhadores são apontadas por Álvaro como as principais causas da ruína das famílias, incapazes de fazer frente ao elevado custo de vida. Conscientes destas dificuldades, Álvaro e Leonor tomavam precauções para não aumentar a prole, questionando-se o marido: “É possível?!...*Apesar* de tudo?!...”<sup>418</sup>. Sugere-se aqui a ideia de controlo da natalidade, defendida por alguns sectores libertários, socialistas e republicanos, um aspecto notado por José Carlos Seabra Pereria numa das suas abordagens ao Teatro Livre<sup>419</sup>. Muito em voga nestes meios, a propaganda neomalthusiana, estudada na perspectiva libertária num artigo conjunto da autoria de João Freire e de Maria Alexandre Lousada, ganha particular expressão no início do século XX um pouco por toda a Europa. Em Portugal a sua divulgação faz-se através de vários órgãos da imprensa libertária assim como de campanhas de informação realizadas em meio proletário. Nestas iniciativas também se forneciam produtos e davam consultas de esclarecimento, naquilo que pode ser compreendido como os primórdios do planeamento familiar. Alinhados com estas iniciativas

---

<sup>417</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>418</sup> *Idem*, p. 38 (itálicos nossos).

<sup>419</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra, 1982, p. 42.

propagandísticas, encontramos intelectuais ligados ao Teatro Livre, como Adolfo Lima e César Porto<sup>420</sup>.

Como demonstram os dois historiadores, o recurso à prática de métodos anti-concepcionais era também, para libertários, entendido como uma forma de resistência à opressão capitalista. Ao não ter filhos, o proletariado privava as forças capitalistas da mão-de-obra barata que as enriquecia, assim como da reserva de prostitutas que as satisfaziam e dos militares que as defendiam<sup>421</sup>. Ilustrativa desta resistência é um folheto publicado em Espanha por Luís Bulffi sob o sugestivo título *Huelga de Vientres*, que viria a ser traduzido por Ângelo Jorge e editado no Porto, em 1906, pela Secção Portuguesa da Liga Internacional da Regeneração Humana<sup>422</sup>. Largamente divulgado, este folheto informativo inspiraria o título de uma peça de teatro, *Greve de Ventres*, promovida por várias associações operárias do Brasil<sup>423</sup>, onde o pensamento libertário ganhava progressivamente expressão por influência dos imigrantes, oriundos de vários países europeus e importantes agentes na circulação das ideias revolucionárias.

O prazer sexual e a felicidade conjugal começam a surgir nestes discursos em íntima associação e no âmbito do que então se começava a designar no discurso libertário como “amor livre”, isto é, o amor livre de constrangimentos sociais e materiais<sup>424</sup>, uma das ideias de fundo de *Em Ruínas*. Amor sincero, o de Álvaro e de Leonor acabou por ser destruído da forma mais dramática pelas dificuldades económicas o que, no universo social imaginado por Ernesto da Silva e pelos dinamizadores do Teatro Livre, teria sido evitável. O trabalho de Álvaro, árduo e mal recompensado, não lhe permitia - e descontando as “aparenciazinhas” a manter - dar a

---

<sup>420</sup> FREIRE, João, Lousada, Maria Alexandre, 1982, p. 1381.

<sup>421</sup> «Mas o neomalthusianismo de cariz libertário não se propunha apenas a diminuir a miséria e as doenças (do proletariado); visava igualmente acabar com a carne para canhão, a carne para prostíbulos e os filhos não desejados. Despovoando-se as casernas, ficaria o capital sem defensores e com ele cairiam os Estados, e Igreja e a desigualdade social (...).» (*Idem*, p. 1377).

<sup>422</sup> *Idem*, pp. 1372-1373.

<sup>423</sup> *Idem*, p. 1369.

<sup>424</sup> Num artigo de 1909, Pinto Quartim dá-nos uma definição precisa do que se entendia por “amor livre”: «Amor livre é, pois, não só a união livre – sem leis nem consentimentos de terceiros – de dois seres de sexo diferente, mas também a união sexual submetendo-se unicamente às suas próprias leis afectivas e absolutamente independente de qualquer factor material (...) Para que o amor seja livre, é, pois, necessário que os sexos encontrem garantida e assegurada a sua existência bem como tudo o que seja necessário para a manutenção e educação dos filhos que da sua união possam advir (...). Só numa sociedade assim baseada na liberdade, na solidariedade e na igualdade, onde todos os homens e mulheres encontrarão à sua disposição os meios de subsistência e de conforto, o amor será livre, quer dizer, puro, sincero, desinteressado, dignificado e moralizador, que vive de si próprio, que faz do lar um delicioso Éden e da Vida um sonoro beijo.» («Amor Livre e União Livre» in *Amanhã*, 1 de Agosto de 1909, p. 15).



vida que pretendia à sua família. Através da história de Álvaro, Ernesto da Silva desfaz a ilusão de compensação pelo trabalho, ideia chave na ideologia capitalista:

“(…) Não será a maior das injustiças um homem não ter no *trabalho* a garantia de ter *família*?...É o meu caso! Uma coisa que ainda aos animais é dado constituir...Palavra!...É mais que injusto, desce ao brutal.”<sup>425</sup>

O caso de Álvaro, embora retratado particularmente, remetia para a situação da maioria dos trabalhadores. Dependente apenas da sua força de trabalho, o proletário intelectual encontrava-se cada vez mais próximo do proletário manual, debatendo-se com problemas semelhantes, como as dificuldades de subsistência e os filhos indesejados. Não sendo uma novidade, a figura do proletário intelectual - também presente, apesar de censurada pelo próprio Teatro Livre, na peça ...*Amanhã* - surge na peça de Ernesto da Silva como uma categoria profissional sujeita às mesmas regras que o proletariado tradicional. A um mesmo tempo “vítima” e “criminoso”<sup>426</sup>, Álvaro surge como uma figura ambígua que, tendo tido a capacidade de escolher, o não soube fazer pelas circunstâncias. Talvez de entre as peças aqui analisadas a mais elaborada em termos das personagens, da acção e do estilo, tingidos de tons românticos, *Em Ruínas* não deixa de expressar uma forte crítica ao modelo social capitalista, no qual ter filhos parecia ser afinal só “p’ra ricos”<sup>427</sup>.

### III.2. 1905: a segunda temporada.

A segunda temporada ocorreria no ano seguinte, 1905, entre Junho e Julho. Tratando-se de um empreendimento mais ambicioso, e beneficiando a Sociedade da experiência da época anterior, a segunda temporada reparte-se por um total de dez peças, tendo-se sub-arrendado para a sua encenação o Teatro Ginásio<sup>428</sup>. Para a direcção técnica dos espectáculos, foi convidado por Adolfo Lima e Luís da Mata<sup>429</sup> o actor

---

<sup>425</sup> SILVA, Ernesto da, 1903, p.46 (itálicos nossos).

<sup>426</sup> *Idem*, p.87.

<sup>427</sup> *Idem*, p.23.

<sup>428</sup> As condições de arrendamento encontram-se explicitadas numa cópia de carta dirigida por Adolfo Lima, em nome da Sociedade, ao administrador da Empresa do Teatro Ginásio (Copiador de Correspondência, pp. 23-24, AHS, caixa XIII).

<sup>429</sup> PINHEIRO, António, 1929, p. 109.

António Pinheiro, a quem foram dados “plenos poderes” para a escolha do elenco<sup>430</sup>. A imprensa vai dando conta da preparação dos espectáculos, anunciando a escolha do repertório e do elenco<sup>431</sup>, destacando-se o papel d’ *O Mundo* que secunda com entusiasmo a iniciativa ao longo dos meses que a antecedem. A lógica de equilíbrio de origem das peças mantém-se: cinco peças nacionais e cinco estrangeiras. Os espectáculos dividiram-se por sete récitas, que enumeramos aqui muito esquematicamente, indicando data de representação, nome da peça e respectivo autor.

A 16 de Junho de 1905, *A Maternidade* (Acto I), de Eugène Brieux (tradução de Adolfo Lima) e *O Condenado*, de Valentim Machado; a 21 de Junho, *A Maternidade* (Acto II), de Brieux, e *A Confissão de Amigo*, um acto de João da Câmara sobre um conto de Sudermann; a 27 de Junho, *O Pai Natural*, de Ernest Deprée e Paul Chartron (tradução de César Porto e Luís da Mata), e *Às Feras*, de Manuel Laranjeira; a 11 de Julho, *A Prosa*, de Gaston Salandri (tradução de Bel-Adam), *Os que Furam*, de Emídio Garcia e, novamente, *A Confissão de Amigo*, substituída por *Às Feras* a partir de dia 13 desse mês<sup>432</sup>; a 18 de Julho, *Uma Falência*, de Bjørnson (tradução de Adolfo Lima); a 28 de Julho *Às Vítimas*, de Frédéric Boutet (tradução de Bernardo de Sá e Bel-Adam), *Missa Nova*, de Bento Faria e a reposição de *A Prosa* e por fim, a 31 de Julho as reposições de *Às Feras*, *Os que Furam*, *Missa Nova* e o III Acto de *A Maternidade*, de Brieux.

Neste ponto, é necessário referir que, entretanto, e por via de uma dissensão no interior do Teatro Livre, se havia formado uma outra sociedade teatral, o Teatro Moderno. A cisão, desencadeada pelo afastamento do encenador Araújo Pereira e do actor Luciano de Castro da Sociedade, deveu-se provavelmente à reivindicação de um maior peso dos autores nacionais nos repertórios, na medida em que o Teatro Moderno surge exclusivamente alimentado de peças de jovens actores portugueses<sup>433</sup>. Pensado no Café Gelo por Simões Coelho, Araújo Pereira (ex-sócios do Teatro Livre) e pelo dramaturgo Urbano Rodrigues, o Teatro Moderno nascia para “assarapantar o burguês

---

<sup>430</sup> Para além do próprio António Pinheiro, o elenco contava com os seguintes actores: Adelina Abranches, Josefa de Oliveira, Maria Pia, Teresa Sales, Rosa Andrade, Ofélia Godinho, João Gil, Aníbal Pinheiro, Augusto Machado, Francisco Sales, Rafael Marques, Carlos Bayard, Pinto de Campos, e Mário Veloso (Idem, p. 112).

<sup>431</sup> *O Mundo*, 22 de Abril de 1905, p. ; *O Mundo*, 30 de Abril de 1905, p.

<sup>432</sup> MARTOCQ, Bernard, 1983, p. 514.

<sup>433</sup> REBELLO, Luiz Francisco, 1978, p. 79.

com a sua originalidade e a sua mocidade, as suas ideais revolucionárias”<sup>434</sup>. A sua curta existência – de apenas uma temporada (Julho de 1905) e que coincidiu com o calendário do Teatro Livre... – saldou-se na encenação no Teatro Príncipe Real de seis peças: *O Estigma*, de Amílcar Ramada Curto; *Degenerados*, de Mário Gollen; *Mau Caminho*, de Carrasco Guerra e Eloy do Amaral; *O Quinto Mandamento*, de Afonso Gaio (recusada várias vezes pelo Teatro D. Maria II<sup>435</sup>); *Novo Altar*, de Bento Mântua e *Lei do Mais Forte*, de Amadeu de Freitas e Luís Barreto da Cruz. À semelhança do que se passava com o Teatro Livre, o Teatro Moderno dividiu a crítica, apresentando um “repertório de valor oscilante”<sup>436</sup> que também terá comprometido o sucesso dessa iniciativa<sup>437</sup>. A assistência compunha-se, segundo o jornal *O Diário*, por “uma sociedade escolhida, entre a qual se notavam muitas senhoras, médicos, estudantes de escolas superiores, jornalistas e intelectuais – estes em grande número”<sup>438</sup>.

À parte da reivindicação por uma preponderância dos autores nacionais do lado dos organizadores do Teatro Moderno, o que, de facto, não acontecia no Teatro Livre, pouco sabemos dos motivos que levaram a esta dissidência. Todavia, na correspondência enviada pela Sociedade Teatro Livre, encontrámos a cópia de uma carta enviada a Araújo Pereira, datada de 20 de Janeiro de 1905 e assinada por Alfredo César de Silva, secretário da gerência, que indicia alguma perplexidade por parte do redactor perante o pedido de Araújo Pereira<sup>439</sup>. Assinalada com a anotação “confidencial”, a missiva pouco mais adianta quanto aos motivos da saída de Araújo Pereira, ficando a ideia de que esta foi algo de inesperado pela Sociedade. Se a saída se deveu a uma atitude intempestiva do encenador ou a algo mais, não sabemos. O que nos parece, e atendendo às características do repertório, é que o Teatro Moderno pretendia, pondo em cena exclusivamente autores nacionais, concorrer com o Teatro Livre por um lugar cimeiro na vanguarda teatral. Regido pelos mesmos princípios de denúncia da

---

<sup>434</sup> Urbano Tavares Rodrigues citado em: RIBEIRO, Maria Aparecida, 2001, p. 320.

<sup>435</sup> RIBEIRO, Maria Aparecida, 2001, p. 347.

<sup>436</sup> *Idem*, p. 349.

<sup>437</sup> “Mas, de um modo geral, também a linguagem retórica empregada, a abordagem panfletária dos temas, a hipertrofia do significado em relação aos significantes, restringiam-lhes consideravelmente o alcance, encerrando-os nos limites históricos do tempo em que surgiram, mas para cuja transformação concorreram. Não vinha longe a madrugada do 5 de Outubro.” (REBELLO, Luiz Francisco, 1984, p. 20).

<sup>438</sup> «Primeiras Representações» in *Diário*, 16 de Julho de 1905, p. 4.

<sup>439</sup> “Recebi a carta de V. Ex<sup>a</sup> de 19 do corrente em que, depois de considerações a meu ver injustas e devidas talvez a um estado de exaltação que qualquer contrariedade fortuita terá motivado, diz que deseja a sua demissão etc.. Como não posso saber se é apenas um desabafo a manifestação desse desejo ou o propósito de se demitir o que, naturalmente, nos contristaria, rogo-lhe o favor de nos elucidar em termos precisos.” (Copiador de Correspondência, fl. 450, esp. PQ, AHS, caixa XIII).

hipocrisia da “caranguejola social”<sup>440</sup> e de elevação moral do público, o Teatro Moderno apresentou peças que giravam em torno de problemas como o funcionamento da Justiça (*Degenerados* e *Mau Caminho*), o casamento e seus obstáculos (*O Estigma* e *Novo Altar*), e o adultério (*O Quinto Mandamento* e *Lei dos Mais Forte*). Inserindo-se na mesma linha neo-romântica vitalista e jacobina do Teatro Livre<sup>441</sup>. Apesar dos esforços de nobilitar a condição dos autores nacionais, dificultados pela crítica e pelas autoridades que “lhes levantavam toda a casta de dificuldades”<sup>442</sup>, o Teatro Moderno não duraria mais que uma temporada, extinguindo-se após o último espectáculo.

Na tentativa de colmatar esta lacuna de autores nacionais no seu repertório, e talvez como reacção à dissidência de Araújo Pereira e dos restantes sócios, entre os quais, o socialista Ramada Curto, estreante como dramaturgo no Teatro Moderno com *O Estigma*, o Teatro Livre organiza no primeiro trimestre de 1905 um concurso de peças de teatro. Na documentação da Sociedade encontra-se um cartaz manuscrito a letra de imprensa a anunciar esse concurso, o da tournée de Verão de 1905<sup>443</sup>. O concurso desdobrava-se em três modalidades, uma peça em três actos, uma em dois e uma em um acto, sendo três os temas à escolha: “Luta dos Sexos: emancipação da mulher”, “Crítica de um preconceito social” e “Luta entre a grande e a pequena indústria”. Encerrando a 31 de Março o prazo da entrega dos originais, o concurso premiaria o vencedor de cada uma das modalidades com a encenação do texto nesse Verão. Os restantes apurados, passariam a integrar a lista de possibilidades futuras de encenação, e as peça que não cumprissem os requisitos, ficariam “fora de concurso”. Não sabendo se tal concurso se chegou a realizar, é de assinalar a tentativa de cooptar talentos nacionais, num terreno que era, como dito, pobre em termos de autores dramaturgicos. Por outro lado, os temas propostos são reveladores das preocupações dos autores em levarem os problemas contemporâneos à cena, sendo de salientar a preocupação com a condição da mulher.

A segunda temporada, além de mais recheada em termos de repertório, foi também mais agitada, e marcada pela proibição de uma das peças, *Às Vítimas*, de Frédéric Boutet. Mas antes da encenação de *Às Vítimas*, estreava-se uma nova peça de

---

<sup>440</sup> «Teatro Moderno III» in *O Diário*, 16 de Julho de 1905, p. 5.

<sup>441</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra, 1983, p. 871.

<sup>442</sup> REBELLO, Luiz Francisco, 1984, p. 20.

<sup>443</sup> Cartaz concurso tournée Verão de 1905, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

Manuel Laranjeira, *Às Feras*, expressamente escrita para o Teatro Livre. Tal como em ...*Amanhã*, Laranjeira apostou nesta nova peça nas ideias, sendo a acção praticamente inexistente. Violenta crítica social, a peça consiste no julgamento de uma mulher pobre, acusada de roubar um presunto de uma casa rica. O principal alvo da crítica é a Justiça, “inflexível e cega”<sup>444</sup>, e as suas instituições, ao serviço dos poderosos – as feras - e desenhadas para conservar e defender a engrenagem social burguesa. Paralelamente, Laranjeira questiona a inviolabilidade da propriedade privada, e admitindo a legitimidade do furto em caso de necessidade<sup>445</sup>. Ao contrário de ...*Amanhã*, o texto de *Às Feras* não sofreu cortes, tendo sido encenado na íntegra.

Tomando como mote a impotência das classes mais pobres face a um sistema de justiça iníquo e desumano, a peça *Às Feras* encena outros temas, como o assédio, o roubo e a prostituição, laterais na peça e que revelam aos poucos o significado social desse julgamento. Mãe solteira, a acusada Gertrudes, 17 anos, ex-criada de servir, representa o estereótipo da mulher miserável e desprotegida que se vê a braços com um filho que não consegue sustentar. A personagem da acusada reforça este estereótipo, um modelo que Françoise P-Lévy procurou desconstruir, alegando um processo discursivo de “etnização das mães celibatárias”, perpetuado até por alguma historiografia<sup>446</sup>. Todavia, na peça, Manuel Laranjeira reforça esta imagem, acentuando a fragilidade da mulher pobre, vulnerável à prostituição e ao assédio de elementos oriundos de estratos sociais mais elevados. Seduzida e desonrada por um rapaz rico, sobrinho da morgada queixosa, Gertrudes é apresentada como vítima da acção sexual predatória da burguesia. Grávida desse rapaz, por quem entretanto se havia apaixonado, a acusada entra na espiral da miséria, garantindo a sua subsistência na prostituição, um percurso que a testemunha abonatória, uma mulher pobre de nome Joana Alves, refere como “rolar na lama, rolar até ao fundo”<sup>447</sup>.

---

<sup>444</sup> LARANJEIRA, Manuel, 1993c, p. 141.

<sup>445</sup> Laranjeira expressa esta ideia através de uma personagem da assistência, uma rapariga jovem, filha do juiz, a quem repugna a acção da justiça para com a acusada: “Quando roubar significa apoderarmo-nos daquilo que nos é necessário, roubar é um direito. Rouba-se, que a vida absolve. Porque, quando se rouba para extinguir a fome, é a própria vida que se indigna, que se revolta, que reconquista um direito violado” (*Idem*, p. 149).

<sup>446</sup> A autora dá o exemplo do estudo de Louis Chevalier, *Classes Laborieuses, Classes Dangereuses*, uma obra também invocada na presente dissertação (P-LÉVY, Françoise, 1981, p. 52). Geralmente associada ao proletariado, a descendência ilegítima não era um exclusivo das classes trabalhadoras, como demonstra a historiadora francesa, sendo transversal a todas as classes.

<sup>447</sup> LARANJEIRA, Manuel, 1993c, p. 116.

Não sendo “ladra de ofício”<sup>448</sup> mas tendo roubado por ter fome e para poder alimentar a sua filha, Gertrudes vê-se na iminência de ser presa. O problema das prisões tinha já sido invocado através da figura do mendigo João de ...*Amanhã*, um profundo conhecedor da acção repressiva da polícia, esse “anjo-da-guarda da gente rica”<sup>449</sup>. Para João, a cadeia, longe de redimir os indivíduos, agrava-lhes os vícios: “Depois um dia é-se preso: vai-se para a cadeia. E tu sabes lá o que é a cadeia? Entra-se para lá e sai-se de lá empeçonhado do corpo e da alma. Entra-se para lá cego, sem se saber nada, a sai-se de lá a saber a *arte toda* na perfeição. Foi lá que eu aprendi, e é lá que vão aprender todos. A própria virtude, se lá entrasse, saía de lá ladra e inchada de vícios”<sup>450</sup>.

Através de um veemente discurso do advogado de acusação, Laranjeira dá-nos a imagem das classes privilegiadas sobre a “canalha”, numa passagem que, embora extensa, vale a pena transcrever, incluindo as expressivas didascálias, por nos parecer paradigmática da ideia que o Teatro Livre queria combater:

“Outro ponto que eu desejo gravar bem fundo no espírito de V. Ex<sup>a</sup>., sr. juiz, é a tentativa insidiosa com que se pretende conspirar a virtude imaculada de uma família respeitável, modelar, digna. (*Num rasgo de ênfase*) E é essa gentalha de consciência imunda, que não tem vergonha de cobrir os outros de lama, porque nunca teve vergonha enlamear-se a si; é essa gentalha torpe, que chafurda no esterquilínio duma vida devassa, que ousa entender que a vida é um chiqueiro onde todos são obrigados a sujar a sua virtude e a sua dignidade; é essa gentalha sem escrúpulos que se atreve a vir roçar a sua lepra contagiosa pelas fímbrias puríssimas das roupagens da gente limpa e honesta (*Num arranque furibundo*) Sr. juiz! É preciso dizer-lhes, com a letra da lei: - para trás, canalha vil! Para trás, piolhosos do corpo e da alma! O vosso lugar é nas enxovias sem luz, é no esterco das ruas da vida, é nas áridas costas do degredo, é na atmosfera

---

<sup>448</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>449</sup> LARANJEIRA, Manuel, 1993b, p. 89.

<sup>450</sup> *Idem*, p. 67.

empeçonhada dos lupanares, é no ar corrompido, infecto e envenenado das vielas impudicas.”<sup>451</sup>

Dirigindo-se ao magistrado, que muitas vezes havia deixado de “ser juiz para ser humano”<sup>452</sup>, o advogado de acusação personifica o discurso burguês que, barbarizando as classes populares, lhes conferia uma imagem de perigosidade. Este discurso, difundido através dos discursos estatais e culturais burgueses, desculpabilizava estes grupos, por vezes e condescendentemente, dado o estado de “inconsciência” e de “ignorância” em que estes se encontravam<sup>453</sup>. Uma gente selvagem e semi-nómada que havia que civilizar com valores e trabalho. Louis Chevalier, em *Classes Laborieuses, Classes Dangereuses*, trata esta questão da barbarização das massas populares para o caso francês, concluindo que a imagem do selvagem difundida pelos organismos burgueses é aceite e incorporada pela quase totalidade das classes populares. Aceitando-se como “virtualmente criminosas”<sup>454</sup>, estas classes encontravam-se assim submetidas a uma imagem que delas era tecida, uma situação que o Teatro Livre pretendia inverter.

É evidente nesta passagem a hegemonia dos valores burgueses, sobretudo do valor da honestidade, elaborado pelos de “cima” para os de “baixo”. O valor da honestidade legitimava a violência da Lei, punindo aqueles que, mesmo por necessidade extrema, prevaricavam. Na peça que analisaremos de seguida, *Às Vítimas*, de Boutet, a história de mais uma família miserável, essa denúncia da hipocrisia do valor da honestidade é feita pela personagem do avô. Desamparado na velhice, depois de uma vida de trabalho, o velho Pinho conclui que “a honestidade é uma léria inventada pelos governos, pelos ricos, pelos que nunca souberam o que é fome nem o que é frio”<sup>455</sup>. Estratégia de ricos, a honestidade era claramente percebida como um subtil mecanismo de controlo moral das classes populares, um meio para manter uma engrenagem injusta, alimentada pelo egoísmo, pela ganância e pela indiferença. Duas das personagens da assistência, as vozes da consciência do autor, e que não por acaso são jovens<sup>456</sup>, num

---

<sup>451</sup> LARANJEIRA, Manuel, 1993c, pp. 134-135.

<sup>452</sup> *Idem*, p. 141.

<sup>453</sup> Diz-nos o advogado de defesa: “Essa gente do povo, V. Ex<sup>a</sup>. sabe-o, não encara a vida pelo mesmo prisma das pessoas conscientes. A sua ignorância explica muita coisa.” (LARANJEIRA, Manuel, *Às Feras*, p. 123).

<sup>454</sup> CHEVALIER, Louis, 1984, p. 648.

<sup>455</sup> BOUTET, Frédéric, 1905, p. 19.

<sup>456</sup> Funcionando como porta-vozes directos de Laranjeira, estes dois jovens, símbolos de uma humanidade vindoura, terminam a peça com a ideia profética de um futuro de justiça, tal como em *...Amanhã*: “Hão-de ouvi-la todos, e entendê-la um dia.” (LARANJEIRA, Manuel, 1993c, p. 150).

fragmento de diálogo expõem com clareza a ideia de determinismo social subjacente a esta peça e a toda a dramaturgia do Teatro Livre:

“O rapaz louro: Mas a desgraça que pede perdão é mais do que pusilânime: é grotesca.

A dama: E sabe a pobre sequer o que isso é?

O rapaz louro: Não. Todavia há uma coisa que ela sabe: é que a culpa é dos outros.

A dama: Dos outros? De quem?

O rapaz louro: De quem? Dos que a despenharam e de nós que a deixámos despenhar; dos que a mutilaram e de nós que a deixámos mutilar; dos que movem a Engrenagem que faz desgraçados e de nós que não desfazemos a Engrenagem...”<sup>457</sup>

Gertrudes é condenada: “cem dias de cadeia obrigatórios, seguidos de sessenta dias remíveis a tostão e nas custas e selos do processo”<sup>458</sup>. A vida de Gertrudes despenhava-se mais um pouco e o sistema esmagava mais um grão na “engrenagem”. Os tribunais eram arenas, onde se lançavam os pobres à mercê da malícia dos advogados e do arbítrio dos juizes: “Os tempos rolaram: por isso, hoje, os circos são as casas da Lei e as feras são os homens. Se os miseráveis ficaram os mesmos, as feras são piores, mais desumanas. Mas no fundo, o espectáculo é o mesmo: tem sempre o mesmo horrível enredo – a mesma desgraça arremessada às feras.”<sup>459</sup>

Laranjeira aproveita aqui para introduzir a questão dos “bons espectáculos”, recomendando os de teor didáctico, talvez numa alusão ao teatro bom, pedagógico: “Mas não se vai só aos espectáculos que divertem: também se vai aos que arrepiam e ensinam. A esses sobretudo se deve ir. Ao menos colhe-se uma lição...amarga e verdadeira”<sup>460</sup>. Uma lição que, como conclui Bernard Martocq na sua pesquisa sobre a obra de Laranjeira, se revelou surpreendente no que toca à recepção da crítica. Curiosamente, o republicano *O Mundo*, que tinha apreciado o ...*Amanhã*, considera que

---

<sup>457</sup> LARANJEIRA, Manuel, 1993c, p. 139.

<sup>458</sup> *Idem*, p. 143.

<sup>459</sup> *Idem*, p. 146.

<sup>460</sup> *Idem*, p. 144.



Às *Feras* “falhou em toda a linha”<sup>461</sup> ao passo que o monárquico *O Dia* considera a peça justamente aplaudida. O periódico conservador, que já tinha manifestado o seu agrado pela peça *A Moral Deles* exibida pelo Teatro Livre um ano antes, considera a peça “hábil” e “inteligente”, apesar de limitada pela sua intenção de “revolta moderna”. Ao crítico, agradou sobretudo o facto de a peça evolar um “perfume de romantismo que sensibiliza e emociona”<sup>462</sup>.

Forte crítica à organização social burguesa, e aos valores que a sustêm, em particular a caridade, a versão portuguesa de *Catherine s'en Va* afrontou a sensibilidade da comissão de censura teatral, que actuou, obrigando à retirada da peça de cena no dia imediato à sua estreia<sup>463</sup>. A crítica conservadora também não se fez esperar, condenando a peça “sem apelo, nem agravo, por *imoral* nos intuitos, por *dissolvente* nos factos (...) por atentatória a todos os princípios são que regem a sociedade”<sup>464</sup>. A violência da linguagem da peça, um retrato de miséria extrema, terá desagradado profundamente ao público burguês. Uma condensação de quase todos os problemas sociais das classes trabalhadoras que identificámos no primeiro capítulo, a peça deita por terra qualquer visão optimista da organização social vigente, unificando todos os aspectos da miséria num quadro muito completo de um microcosmo familiar muito próximo da marginalidade.

Tendo como personagem principal Catarina, representada por Adelina Abranches, esta peça em um acto conta a história de uma família que o falecimento do pai desestruturou. Tuberculosa e viúva, Catarina vê-se impedida de costurar, contando apenas com a pequena ajuda dos filhos e o apoio do sogro que, já com 63 anos, não consegue trabalho. Catarina lembra com saudade, os tempos em que eram felizes e que tudo ia bem, guardando religiosamente o retrato do seu casamento, que gosta de mirar juntamente com a sua filha mais velha, Ema. Este avô, o velho Pinho aparece como a voz da consciência social na história, tal como o mendigo marginal de ...*Amanhã*.

---

<sup>461</sup> «Teatros: Primeiras Representações» in *O Mundo*, 28 de Junho de 1905, p. 2.

<sup>462</sup> «Teatro Livre» in *O Dia*, 30 de Junho de 1905, p. 3.

<sup>463</sup> Na edição da obra consultada, datada desse mesmo ano de 1905, é incluída a informação da censura logo na primeira página. Num pequeno prefácio, o editor explica o propósito da publicação: “Se era uma necessidade não deixar de todo reprimido o pensamento ou sentimento (qualquer que ele fosse) que levou os tradutores a trasladá-la a português e a Sociedade Teatro Livre a incluí-la no seu repertório, não menos convinha reagir contra o silêncio a que a relegou o *posso, quero e mando*, sob o qual todos vamos levando a vida.” (BOUTET, Frédéric, 1905, p. 5). Acrescentamos que o exemplar consultado para este trabalho, parte do espólio Osório Mateus, depositado na Faculdade de Letras de Lisboa apresenta uma dedicatória do editor a Brito Camacho, então director d’ *A Luta*, datada de 2 de Fevereiro de 1906.

<sup>464</sup> «Novidades Teatrais» in *Diário Ilustrado*, 30 de Julho de 1905, p. 3.

Alcoólico, o velho simboliza o fim da vida de um trabalhador, sem amparo contando apenas com a solidariedade dos que lhe são próximos. Sempre vociferando, o avô encontra, porém, grande compreensão por parte da família: “Pobre homem, coitado, a culpa não é dele! Tem sofrido tanto...E lembras-te como ele era bom quando ganhava...Então nunca bebia...”<sup>465</sup>. Vítima de um sistema onde os trabalhadores são votados ao abandono e à miséria quando envelhecem, o velho Pinho surge como a amargura consciente dos que já nada esperam e pouco têm a perder. No seu caso, nem o asilo o podia valer, uma vez que não tinha ainda 70 anos<sup>466</sup>

Face à doença de Catarina e à perspectiva de morte breve, Ema, de 16 anos, está preocupada com o que acontecerá aos seus irmãos mais novos, Rosa e Guilherme, ainda crianças. O avô, entrando embriagado, propõe a mais crua solução:

“Queres continuar a chateá-la com a tua honestidade, minha pobre Catarina? (...) Não dês ouvidos à tua mãe, Ema!... Tu és bonita...vai p’ra o fado...se souberes andar tens quanto quiseres...Podes criar os petizes. (...) Apesar de tudo, não tenho cara para assistir a uma coisa dessas...Burro velho não muda de rumo!... Mas deixa, não te importes, desforra a família. Faz com que esses nojentos burgueses escarrem bastante massa. Quantos mais arruinares, melhor...Tu tens alguma educação, és bem-falante, é quanto basta...Não foi p’ra isso que te mandaram à escola, mas é o mesmo...Há-de te render mais do que se tivesses continuado a aprender para professora...Ah! Ah! Ah! Mais outra história!... E não hás-de ser a única...hás-de encontrar filhas de muito boas famílias no ofício...É o que mais há, santo nome de Cristo! Pobre pequena! Vai, vai p’ra o fado!”<sup>467</sup>

A violência das palavras do avô era proporcional à violência com que se sentia tratado pela sociedade. Mais uma vez, é a prostituição que surge como solução para uma rapariga sem perspectivas. A mãe, Catarina, aterrorizada com a ideia, faz Ema jurar que será “sempre uma rapariga honesta”<sup>468</sup>. Entretanto, Rosa, a irmã mais nova, 11 anos, uma personagem não encenada, procura ajudar financeiramente a família, vendendo

---

<sup>465</sup> BOUTET, Frédéric, 1905, p. 18.

<sup>466</sup> “Ora cá estou !...Querem saber o que me disseram? Que é necessário ter 70 anos p’ra entrar p’ra o asilo!...Eu cá não tenho mais de 63!...’stou uma criança!...Quem havia de dizer, hein?...” (*Idem*, p. 17)

<sup>467</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>468</sup> *Ibidem*.

violetas na rua, o que nem sempre corre bem. Numa das cenas, Rosa irrompe pela casa chorando. Tinha sido levada para a esquadra por não possuir uma licença para a venda das flores, tendo a polícia lhe ficado com as violetas. O vexame fora agravado por um bêbado que a acusara de ladra frente às autoridades. A família indigna-se, e é mais uma vez da boca do velho alcoólico que sai a condenação da engrenagem social: “A lei! Há leis p’ra proibir tudo aos pobres, excepto estalarem de miséria!”<sup>469</sup>.

Entretanto, chega uma senhora da burguesia, uma benfeitora social, ativa e visivelmente enojada com o que encontra<sup>470</sup>. A dama, ao questionar Catarina, não compreende porque trabalhou ela até chegar aquele estado de debilidade física. De seguida, tece uma série de considerações, no qual acusa as classes populares de serem gastadoras e desgovernadas: “*Nós* temos estabelecido que uma operária, sem família, contando com a renda de casa, sustento, vestuário e luz pode viver perfeitamente com dois tostões por dia e ainda fazer economias, se for arranjada.”<sup>471</sup>. O “*Nós*” é revelador dessa distinção entre classes que se pretendia vincar. Uns determinavam, os outros obedeciam. Esse esforço de determinar a vida do proletariado estendia-se, como se pretende demonstrar na peça, à própria alimentação. Na continuação da sua prelecção sobre economia doméstica, a petulante dama burguesa afirma que “não há necessidade de comer carne para viver. Na opinião de *todos os médicos*, a carne deve ser suprimida da alimentação das classes operárias, pelo menos para as mulheres e crianças”<sup>472</sup>. “*Nós*” e “*todos os médicos*”, a autoridade moral da burguesia, os que cuidam, os beneficentes e zeladores da ordem social.

O clímax é atingido na peça com uma nova entrada do velho Pinho, bêbado, que confronta as visitas com a sua hipocrisia - entretanto tinha chegado um inspetor, mais uma figura da autoridade. A fala é devastadora:

“O meu procedimento?...É por ‘star com a borracheira?...Não há dúvida, tens razão!...Eu mesmo tenho nojo de mim, ‘stou mais raso que um cão vadio!...Mas tu metes mais nojo ainda! Tu comes a nossa parte co’a tua

---

<sup>469</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>470</sup> Na descrição dos cenários da peça, a miséria é total, denotando-se e preocupação naturalista da ligação entre cenário e personagens: “um fogão escangalhado”, “os vidros partidos remendados com papel”, “uma enxerga miserável, com um montão de farrapos” onde a doente repousa (BOUTET, Frédéric, 1905, p. 9). A edição consultada inclui duas fotografias da peça e os cenários parecem condizer bastante fielmente com a descrição textual (*Idem*, pp. 23 e 32).

<sup>471</sup> *Idem*, p. 26 (itálicos nossos).

<sup>472</sup> *Ibidem* (itálicos nossos).

maldita caridade! (...) Tu não tens precisão de beber, comes quanto tens na vontade! Eu cá por mim já nem sei o que é comer!...Valia mais ter marchado. (...) Rua, rua! Sua cambada! Há-de chegar o dia de os vermos todos feitos em postas, seus ricaços”<sup>473</sup>

Narrativas arrojadas, *Às Feras* e *Às Vítimas* levavam à cena a realidade oculta da miséria, do alcoolismo, da doença, da prostituição, do desamparo que a justiça e a caridade burguesas, para além de não resolverem, agravavam, aumentando a clivagem entre os que têm e os que nada têm e pouco esperam. A particular acidez destas peças suscitou vigorosas acusações de imoralidade por parte da crítica através dos seus órgãos de imprensa, onde se confundia, ou se pretendiam confundidas pelo Teatro Livre, as noções de “liberdade” e de “licenciosidade”: “O intrigante do título livre, desapareceu também e manifesta-se abertamente livre e hoje sabe-se que teatro livre quer dizer: - sem exemplos de qualquer ordem moral...”<sup>474</sup>. Entretanto, e de um modo geral, a imprensa socialista protege o Teatro Livre, defendendo que este “longe de ser obsceno. Tem por fim exactamente o contrário”<sup>475</sup>. Travava-se, no final de contas, de uma batalha pelo regime da moral, uma ideia que ficara bem clara nesta segunda temporada.

Muito provavelmente em jeito de provocação ao Teatro Moderno<sup>476</sup>, o Teatro Livre resolve dar uma récita gratuita, dois dias depois da estreia e proibição de *Às Vítimas*, mais precisamente no dia 31 de Julho, data de encerramento da temporada e que coincidia com a noite da última récita da companhia rival<sup>477</sup>. O espectáculo é promovido nesse dia na imprensa como um evento raro, tendo sido, ao que parece, o segundo caso de uma récita gratuita na história do teatro português<sup>478</sup>. Esta era já em França uma prática habitual, tanto no já referido Teatro de província de Pottecher, como

---

<sup>473</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>474</sup> *Diário de Notícias*, 1 de Julho de 1905, p. 2.

<sup>475</sup> «Teatro Livre» in *A Vanguarda*, 4 de Julho de 1905, p. 2.

<sup>476</sup> Nos seus *Contos Largos*, António Pinheiro relembra esta noite, ironizando: “Na mesma noite (se não estou em erro) o Teatro Livre (no Ginásio) e o Teatro Moderno (no Príncipe Real) levaram à cena duas peças em um acto, de igual tese, originais de dois abençoados – Bentos! No Ginásio representava-se a *Missa Nova*, de Bento Faria e no Príncipe Real o *Novo Altar*, de Bento Mântua. (PINHEIRO, António, 1929, p. 121). Apesar da natureza gratuita do espectáculo do Teatro Livre, todos os lugares nos camarotes de primeira para assistir ao espectáculo do Teatro Moderno encontravam-se vendidos nesse dia de 31 de Julho, restando apenas lugares de segunda e de terceira ordem («Teatro Moderno» in *A Folha Nova*, 31 de Julho de 1905, p. 3).

<sup>477</sup> Não deixa também de ser curiosa a similitude entre duas das peças encenadas por cada uma das sociedades: o Teatro Livre leva à cena nessa noite *Missa Nova*, de Bento Faria, e o Teatro Moderno, por seu turno, faz representar nessa data o *Novo Altar*, de Bento Mântua, peças que partilhavam a mesma temática anti-clerical.

<sup>478</sup> “O primeiro, se não estamos em erro, deu-se para comemorar o centenário da Índia, em D. Maria e cremos que também no Teatro Trindade, na mesma noite (*Novidades*, 31 de Julho de 1905, p. 1).

na noite de 14 de Julho, quando todos os teatros de Paris são francos<sup>479</sup>. Segundo notícia do *Novidades*, às seis e meia da tarde, na Rua Nova do Trindade, frente ao Ginásio, já se encontrava uma enorme multidão, desejosa por conseguir um ingresso gratuito. As autoridades encontravam-se no local, tentando controlar esta multidão, “um *novo género de espectadores*, alguns dos quais, decerto”, iriam “ao teatro pela *primeira vez* na sua vida”<sup>480</sup>. O que se seguiu, foi um “engraçadíssimo espectáculo”, que nos parece digno de registo:

“Quando abriu a bilheteira, o que então se passou é indescritível. Na rua só se viam braços nus, porque as mangas das camisas e casacos eram arregaçadas violentamente no meio do apertão, a agitarem-se no ar e na bilheteira que só abriu o suficiente para o empregado lançar a cabeça de fora, vendo-se a cara de um homem parecendo receoso de que a divisória entre ele e o povo cedesse e aquela massa o esmagasse no pequeno cubículo em que ele se encontrava. Este receio foi aumentando a tal ponto que o empregado houve por bem fechar o postigo e subir ao primeiro andar, de onde lançou para a rua alguns bilhetes. Nesta ocasião, a massa de povo já a custo cabia na parte da rua fronteira ao teatro, tendo sido, na fúria de apanhar os bilhetes, muitos populares lançados ao chão, e bem assim algumas senhoras, uma das quais perdeu o chapéu que não mais foi visto. Outro tanto aconteceu a um indivíduo, a quem tiraram um sapato.”<sup>481</sup>

Esta grande afluência, e como nota Maria Aparecida Ribeiro<sup>482</sup>, terá sido, em parte, motivada pela censura da véspera, que aguçou a curiosidade do público pela peça interdita. Seja como for, a promoção de uma récita gratuita não deixa de ser significativa do esforço de democratização dos espectáculos que presidiu à criação do Teatro Livre.

---

<sup>479</sup> *A Voz do Operário*, 6 de Agosto de 1905.

<sup>480</sup> «Casos do Dia» in *Novidades*, 31 de Julho de 1905, p. 1 (itálicos nossos).

<sup>481</sup> «Sociedade Teatro Livre: dois espectáculos gratuitos, intervenção da polícia» in *O Século*, 1 de Agosto de 1905, p. 2.

<sup>482</sup> RIBEIRO, Maria Aparecida, 2001, p. 319.

### **III.3. 1908: a terceira temporada.**

Todavia, o entusiasmo pelo Teatro Livre esfriaria e dele só tornamos a ter notícias em 1908, ano da terceira e última temporada, decorrida no Teatro D. Amélia e cujas encenações foram novamente dirigidas por António Pinheiro, que entretanto se tornara sócio da Cooperativa. Para o hiato de dois anos que medeia a segunda e a terceira temporada, não encontramos explicações cabais, muito embora tal se pudesse ter devido aos constrangimentos financeiros crónicos da Sociedade Teatro Livre. Por outro lado, talvez não seja improvável considerar a influência de alguns acontecimentos para explicar a ausência do Teatro Livre dos cartazes artísticos, e que se prendem à crescente instabilidade política que caracterizou os anos que precederam a revolução republicana. Um deles foi a greve dos estudantes, despoletada em Coimbra em 1907, mas que rapidamente atingiu proporções nacionais, e que poderá, eventualmente explicar a suspensão dos espectáculos nesse ano.

Os protestos, desencadeados em Coimbra no mês de Março de 1907, em pleno mandato de João Franco desencadearam-se na sequência da reprovação por unanimidade por parte das autoridades universitárias de uma tese de ideias avançadas da autoria de um republicano, José Eugénio Dias Ferreira, e dedicada a Teófilo Braga. Rapidamente as razões do protesto, particularizadas na tese, se generalizaram a um sistema de ensino considerado medieval e reaccionário. Solidários com o autor da tese, alguns estudantes apedrejaram os lentes e alguns professores esconderam-se nas instalações da Faculdade de Direito, procurando fugir à ofensiva. No dia seguinte, 2 de Março, o Governo ordenava o encerramento da Universidade, e no dia 4, 332 estudantes de Coimbra dirigiram-se a Lisboa, na busca de apoio<sup>483</sup> e reunindo-se no Ateneu Comercial da capital. A greve de protesto acabou por se estender a outras escolas e liceus de vários pontos do país, numa grande manifestação solidária entre estudantes de Lisboa, Porto e Coimbra. O conflito, abundantemente noticiado pela imprensa progressista, lançou o debate em torno da necessidade de reforma do ensino universitário assim como reforçou os laços de solidariedade entre os estudantes, uma importante franja da ala social revolucionária. Apesar de maioritariamente animado por republicanos, o acontecimento pode, a par de outras condicionantes, explicar a paragem do Teatro Livre nesse ano. Uma vez que coincidiu com o período em que o Teatro Livre

---

<sup>483</sup> RAMOS, Rui, 2001, p. 244.

preparava e anunciava as suas récitas, a Primavera, é possível que tais acontecimentos tenham desviado as atenções dos intelectuais da Sociedade, muitos deles ainda estudantes. Todavia, esta é meramente uma hipótese explicativa, cuja confirmação carecia de uma justificação empírica mais substancial, que não nos foi possível tecer dada a ausência de documentação para este período.

Entretanto, nesse ano de 1907 e apesar da sua ausência dos palcos, o Teatro Livre tinha sido alvo de mais um ataque, desta feita através de uma farsa em três actos, *O Pinto Calçado*, de Ernesto Rodrigues e André Brun. Levada à cena no Teatro Ginásio a 30 de Novembro desse ano, a paródia colocava em cena uma personagem “que se dizia escritor de *teatro livre* e representava Otelo de maneira multifária: frases de peças francesas, falas grandiloquentes de Marcelino Mesquita”<sup>484</sup>, numa clara provocação à Sociedade. A estreia, incluída numa récita de homenagem à actriz Jesuína Marques, contou com uma casa cheia e nobilitada pelas presenças do príncipe D. Luís Filipe e do Infante D. Manuel. A peça, apesar de não ter grande valor literário, fez grande sucesso, numa altura em que continuavam a escassear os textos nacionais. Fazendo “rir a valer e à farta”<sup>485</sup>, a peça consiste, segundo Pedro Caldeira Rodrigues, num dos marcos do teatro de revista em Portugal no advento da Primeira República, tendo conhecido várias reposições não só em Portugal, como no Brasil, em 1909<sup>486</sup>. Notável é a continuidade das suas representações, sendo a peça reposta na Primavera de 1954, em plena ditadura salazarista, no Teatro Monumental<sup>487</sup>.

Infelizmente, dispomos de poucas informações para esta terceira temporada, muito mais obscura, quer ao nível da documentação da Sociedade, quer ao nível das peças que, além de serem em menor número, não conhecemos edição. A sua referência, não será por isso aqui tão detalhada como a das peças anteriores. Porém, antes de elencarmos o programa das récitas, há que assinalar a tradução e a publicação de um folheto: *Teatro Livre: opiniões*, de Jean Aicard, o autor do drama *Le Père Lébonnard* (1889), encenado pelo *Théâtre Libre*. Propriedade da Sociedade Teatro Livre, esta edição foi provavelmente “o que de mais importante aconteceu nessa última fase”<sup>488</sup>. Panfleto contra o teatro comercial, que se encontrava povoado de Arlequins e

---

<sup>484</sup> RIBEIRO, Maria Aparecida, 2001, p. 359.

<sup>485</sup> Luís de Oliveira Guimarães, em 1954, citado em: RODRIGUES, Pedro Caldeira, 2011, p. 74.

<sup>486</sup> RODRIGUES, Pedro Caldeira, 2011, p. 74.

<sup>487</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>488</sup> RIBEIRO, Maria Aparecida, 2001, p. 319.

Pierrots<sup>489</sup>, estas *Opiniões* endereçam uma forte crítica à crítica, toda-poderosa graças a Guttenberg, “o mágico que lhe deu o dom da ubiquidade”<sup>490</sup>. Defendendo a liberdade total do artista, Aicard desafiava a autoridade da crítica: “Quem é que investe a crítica dessa autoridade soberana e temível? Ninguém. Ela tem um dom, um dom do céu, um dom que escapa à crítica dos autores, ao passo que o autor não pode escapar às sentenças sem recurso do crítico (...) Mas quem os reconhece como juízes? Ninguém. Quem os não aceita? Ninguém. Quem os chama? Eles próprios. *Eles são porque são.*”<sup>491</sup>. Fazendo o público acreditar na existência de uma fórmula dramática, a crítica, essa entidade “encarregada de cuidar do carácter aleatório do público”<sup>492</sup>, condicionava as condições de recepção da obra, determinando o sucesso ou insucesso do autor, limitando desse modo a sua liberdade criativa.

Outro alvo da crítica de Aicard é a disciplina estilística. Criticando o romantismo – por excesso de paixão – e o naturalismo – por falta dela – Jean Aicard considera-os “encadeados um num outro”<sup>493</sup>, como fases transitórias, fórmulas que, dependentes das transformações das regras morais, políticas e religiosas, se encontravam condenadas à morte<sup>494</sup>. O futuro era o de um “teatro simples”, “obra de um poeta mais feliz”<sup>495</sup>. Pensando o teatro sob a perspectiva do autor, para Aicard “livre” era sobretudo sinónimo de autonomia artística, de recusa da disciplina estilística: “O teatro livre é o teatro dos independentes, dos espíritos avançados, ao mesmo tempo naturalista, idealista, realista, fantasista, impudico, insolente, respeitoso, honesto, místico, terrível e encantador, - enfim, ao acaso dos caprichos, da inspiração e dos temperamentos”<sup>496</sup>. Livres da crítica, os artistas deviam ser também livres dos espartilhos das fórmulas estética. No caso português, a relação entre naturalismo e idealismo tinha sido, poucos anos antes da fundação da Sociedade, equacionada por Adolfo Lima como complementar e até desejável: “(...) as duas tendências, longe de caminharem contrárias, conduzem-se ao mesmo fim. O naturalismo apresenta as premissas de que o idealismo tira conclusão. Aquele diz: o estado actual das coisas é intolerável; este

---

<sup>489</sup> AICARD, Jean, 1908, p. 8.

<sup>490</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>491</sup> *Idem*, p. 17 (itálicos nossos).

<sup>492</sup> BADIOU, Alain, 2002, p. 100.

<sup>493</sup> AICARD, Jean, 1908, p. 23.

<sup>494</sup> *Ibidem*.

<sup>495</sup> *Idem*, 25.

<sup>496</sup> *Idem*, p. 22.



ajunta: Neste caso que desapareça.”<sup>497</sup>. A hibridez consiste num factor de fortalecimento e não de desvirtuamento da arte para Adolfo Lima. Se o naturalismo oferecia as provas, a matéria-prima para o juízo do espectador, o idealismo dirigia esse juízo, dava-lhe o sentido, completava a ideia.

Esta terceira temporada é composta de peças mais curtas, e esteticamente inferiores às das primeiras récita<sup>498</sup>. São elas: *A Gaiola*, de Lucien Descaves (tradução de Ribeiro de Azevedo), *Entre Dois Fogos*, de Emídio Garcia (estas duas encenadas a 6 de Junho de 1908), *A Tranquilidade do Lar*, de Maupassant, e *O Triunfo*, de Carrasco Guerra (duas últimas encenadas a 13 de Junho desse ano), sendo a última censurada pelas autoridades policiais. Para acompanhar as récita, foi contratado o sexteto musical do Ginásio, que executou trechos de maestros portugueses<sup>499</sup>.

De novo dividida, a crítica oscila entre a boa e a má impressão das peças. As duas peças da primeira noite, *A Gaiola* e *Entre dois fogos*, provocaram a comoção do público, sobretudo a obra de Descaves, o drama de uma família de quatro suicidas, “pais e dois filhos, a quem a miséria, a inutilidade dos seus esforços para alcançarem o pão, levam a abandonar a luta pela vida, matando-se reflectidamente”<sup>500</sup>. A peça foi considerada pela crítica mais favorável como “uma obra profundamente dramática, cuja intensidade alcança mesmo os limites da tortura”<sup>501</sup>, “um drama trágico, violento e audaz”<sup>502</sup>. Neste ano, o jornal *A Greve*, o primeiro diário operário português, lançado a 18 de Março de 1908 por ocasião do aniversário da Comuna de Paris, manifesta o seu apoio à iniciativa, historiando o conceito de teatro livre e as récita dos anos anteriores. Referindo também o Teatro Moderno, este periódico alude à má recepção da crítica, em seu entender, essencialmente burguesa: “A crítica burguesa recebeu mal estas tentativas, até mesmo a *democrática*. Tal não nos causou surpresa, porque, azuis ou vermelhos, no fundo os críticos são burgueses, e, como tais, inimigos das ideias avançadas”<sup>503</sup>.

---

<sup>497</sup> LIMA, Adolfo, 1898, p. 14.

<sup>498</sup> RIBEIRO, Maria Aparecida, 2001, p. 319.

<sup>499</sup> Panfleto Teatro D. Amélia, récita promovidas pelo Teatro Livre, Junho 1908, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

<sup>500</sup> «Representações: D. Amélia» in *O Radical*, 7 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>501</sup> *Idem*.

<sup>502</sup> «Primeiras representações: D. Amélia» in *A Vanguarda*, 8 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>503</sup> «Teatro Livre» in *A Greve*, 18 de Março de 1908, p. 2. Neste número, e na mesma página, *A Greve* assinala a trasladação do corpo de Zola para o Panteão francês, através de um detalhado relato do acontecimento.

O público, “crítico legítimo e autêntico”<sup>504</sup>, também se dividiu e, se alguns elementos aplaudiram, outros espíritos mais impressionáveis, ou “nervosos” e “histéricos”<sup>505</sup>, como os classifica o periódico *A Luta*, interromperam a peça, manifestando-se contra o suicídio colectivo, como nos informa o periódico *Radical*: “o grau de emotividade que se atinge é máximo e para plateias de sensibilidade comedida e que vai ao teatro para uma boa digestão, tal espectáculo não serve, o que deu lugar a que alguns espectadores na cena do suicídio pateassem, seguindo-se imediatamente os protestos, dos que se sentiam bem de modo que o final da peça decorreu no meio de um *charivari* de foras, palmas e pateada”<sup>506</sup>. Algo “dissolvente”, a peça pecava pelo “convite exagerado à morte”, segundo *O Mundo*, que considerou o desempenho dos actores, Maria Falcão, Josefa de Oliveira, António Pinheiro e Chaby Pinheiro “regular”<sup>507</sup>.

A peça *Entre dois fogos*, um drama de Emídio Garcia sobre o divórcio que havia sido rejeitado pelo Teatro D. Maria<sup>508</sup>, foi considerada pela *Época* como um “trabalho cheio de singeleza e de sinceridade que, embora despedido de técnica teatral e de tensão dramática (...) pode aceitar-se sem reprovação, antes pelo contrário, com aplauso”<sup>509</sup>. A fragilidade da qualidade da representação, “cuja cozedura precisava-se mais forte”<sup>510</sup>, revelava-se em algumas “cenas desastradas”<sup>511</sup> e na ligação “frouxa e bamba”<sup>512</sup> entre os actos. Todavia, e apesar da ousadia do tema, houve quem considerasse a peça inócua, e “mais inofensiva que muitas que a D. Plateia tem levado as filhas”<sup>513</sup>.

A segunda récita, decorreu também com incidentes, destacando-se a censura prévia da peça em um acto *O Triunfo*, de Carrasco Guerra, por parte do inspector Moreira Feio<sup>514</sup>, que alguns jornais consideram mesmo despropositada, tendo em conta

<sup>504</sup> *Idem*.

<sup>505</sup> «A Gaiola» in *A Luta*, 7 de Junho de 1908, p. 3.

<sup>506</sup> «Representações: D. Amélia» in *O Radical*, 7 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>507</sup> «Primeiras Representações» in *O Mundo*, 8 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>508</sup> «Representações» in *O Século*, 7 de Junho de 1908, p. 3. Noutro periódico, encontramos o que se aproxima explicação para tal: “Uma mulher amancebada com um homem, doutor, afronta numa terra de província as iras do meio convencional, e isso é que chocaria provavelmente, o gosto do público do Normal que ainda por cima, obedece a um regulamento especial. (...) Agradou-nos este atrevimento levado, como cremos, pela primeira vez à cena, em teatro português.” («Primeiras representações: D. Amélia» in *A Vanguarda*, 8 de Junho de 1908, p. 2).

<sup>509</sup> «Primeiras representações: D. Amélia» in *A Época*, 8 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>510</sup> «Primeiras representações: D. Amélia» in *A Vanguarda*, 8 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>511</sup> «Crónica do Teatro: D. Amélia» in *A Luta*, 10 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>512</sup> «Primeiras representações: D. Amélia» in *A Vanguarda*, 8 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>513</sup> «Crónica do Teatro: D. Amélia» in *A Luta*, 10 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>514</sup> «O Caso do Dr. Moreira Feio» in *O Dia*, 9 de Junho de 1908, p. 1.

o carácter até por vezes “pacifista em extremo”<sup>515</sup>. Para *O Mundo*, a injustificada censura apenas tinha posto em xeque a autoridade e a credibilidade do censor: “encontrar a hidra ali ou o pretexto para a sua expansão realmente, é forçar demasiado a nota”<sup>516</sup>. Versando sobre a questão da guerra e do suicídio, a peça acabou por ser levada à cena a 13 de Junho de 1908, sendo criticada mais pela desconexão da acção, esboroadada por “falta de base segura”<sup>517</sup>, do que pela polemicidade dos conteúdos. Entre os actores, contavam-se António Pinheiro e Luciano de Castro, regressado após a ausência na temporada de 1905, na qual havia optado pelo Teatro Moderno. Quanto à *Tranquilidade do Lar*, de Maupassant, de uma “futilidade galante”<sup>518</sup>, repararam-se algumas deficiências da tradução<sup>519</sup> e o facto de ter sido “pessimamente escolhida”<sup>520</sup> para integrar o repertório do Teatro Livre, isto segundo o periódico *A Luta*, por norma, um defensor da iniciativa. Claramente, a qualidade das representações do Teatro Livre decaíra face às duas primeiras temporadas, aspecto que, juntamente com a acção da crítica, terá ditado a não continuidade dos espectáculos. Apesar de ser ainda anunciada n’ *O Mundo* de 14 de Junho desse ano de 1908 uma nova temporada de espectáculos em Outubro, tal já não aconteceria. A experiência chegara ao fim e, debalde todos os esforços da Sociedade, em meados de 1908 continuava a lamentar-se a inexistência de um teatro popular em Portugal, “digno desse nome”<sup>521</sup>.

---

<sup>515</sup> «Primeiras Representações» in *O Mundo*, 14 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>516</sup> *Idem*.

<sup>517</sup> «Semana Artística» in *A Vanguarda*, 22 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>518</sup> «Crónica do Teatro: D. Amélia» in *A Luta*, 17 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>519</sup> «Primeiras Representações» in *O Mundo*, 14 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>520</sup> «Crónica do Teatro: D. Amélia» in *A Luta*, 17 de Junho de 1908, p. 2.

<sup>521</sup> Palavras de José Simões Coelho, actor, primeiro sócio do Teatro Livre e depois um dos fundadores do Teatro Moderno («Teatro do Povo e para o Povo: só analisando o passado podemos prever o futuro» in *O Século*, 11 de Junho de 1908, p. 2.). Neste artigo, José Simões Coelho, remete para as experiências do teatro popular russo, assim como para o *Volkstheater* austríaco e o *Schillertheater* alemão e para os espectáculos teatrais promovidos pela *Maison du Peuple* belga, indiciando um conhecimento assinalável destas experiências.

## CONCLUSÃO: MEMÓRIA E CONSIDERAÇÕES FINAIS.

“Para que raie, enfim, na terra o sol do Amor,  
Tornando a Sociedade assaz bela e melhor,  
A todos dando jus ao bem-estar e ao pão!”<sup>522</sup>

Andrade Cadete, 1915

### A memória do Teatro Livre: balanço de uma experiência.

Experiência breve, o Teatro Livre não tardou, após a sua extinção, a desvanecer-se da memória do público e da crítica. No entanto, alguma memória restou, e alguns dos protagonistas desta história referem-na anos mais tarde, como uma experiência singular na vida teatral portuguesa. Em entrevista concedida a Oldemiro César e a Rocha Júnior, e publicada nos seus apontamentos, *O Teatro em Fralda* (1914), a actriz Palmira Torres, figura feminina de vulto na companhia organizada pelo Teatro Moderno, relembra a aparição do Teatro Livre como um momento de “iniciação” artística: “Um dia, porém, chegou a verdadeira iniciação. Época de Verão, os teatros fechados, uma ideia arrojada a surgir no grande espírito que se chamou Ernesto da Silva. O velho tablado do Príncipe Real, habituado às tiradas soluçantes dos dramalhões, viu esta coisa estranha e ousada, uma tentativa de Teatro Livre (...) Desde então nunca mais deixei de procurar fazer arte.”<sup>523</sup>

Adolfo Lima, numa conferência alusiva ao valor educativo do teatro, já aqui citada e proferida a 8 de Abril de 1914 perante a Sociedade de Estudos Pedagógicos de Lisboa, relembra a experiência da Sociedade, atribuindo o seu fracasso, em parte, à incompreensão da crítica<sup>524</sup>. Esta ideia é corroborada pela actriz Adelina Abranches, a Catarina da censurada peça *Às Vítimas*, nas suas *Memórias*, publicadas em 1947. Esta primeira figura feminina da companhia dirigida por António Pinheiro conta-nos como foi levada pelo entusiasmo, e por alguma ingenuidade também, a aceitar o convite para

<sup>522</sup> «O Libertário e a Ideia: ao camarada B. Constantino» in *A Comuna Livre*, Porto, 1915 (*Poemas Operários: 1850-1926*, 1983, pp. 134-135).

<sup>523</sup> CÉSAR, Oldemiro, JÚNIOR, Rocha, 1914, p. 50.

<sup>524</sup> LIMA, Adolfo, 1914, p. 6.

participar numa iniciativa que se propunha fazer Teatro Livre. Para a actriz, o insucesso da experiência explica-se pela má recepção por parte da imprensa conservadora, e não obstante a intelectualidade ter recebido com simpatia e entusiasmo todas as peças levadas à cena<sup>525</sup>. Referindo-se também ao Teatro Moderno, Adelina Abranches lastima o insucesso deste tipo de teatro em Portugal, avançando com algumas explicações:

“Tive grande pena que este género de teatro não fizesse carreira entre nós. Era um teatro sério, que obrigava a pensar...Mas tive que dar a mão à palmatória, quando um grande amigo nosso me disse a rir muito, findo o primeiro mês de magro dividendo:

«Façam as trouxas, ricos filhos...Então passou-lhes pela cabeça que os ricos, que amealharam os cobres à custa do suor dos humildes, gostariam de se ver retratados num palco? E que os *moralistas* ouviriam, sorridentes e satisfeitos, todos os ataques à sua hipócrita moral? Vocês são anjinhos...Preguem-lhes mas é com o *Amor de Perdição* se querem ganhar algum...Histórias de amor é que *eles* gostam; não se arrisquem a outras mais complexas. O burguesinho gosta de vir para o teatro com o palito nos dentes, a bufar de empanturrado, para assistir a um espectáculozinho que lhe não perturbe a digestão...Se vocês não têm por cá disso, façam as trouxas, filhos; façam as trouxas...»

E nós fizemos as trouxas.”<sup>526</sup>

Para a actriz, a acção destrutiva da crítica e a fraca receptividade de um público, que era, afinal, na sua maioria, o alvo dos ataques das peças, acabaram por liquidar uma experiência que se pretendeu inovadora e revolucionária. Adelina Abranches espanta-se mesmo com o facto de a Sociedade ter durado tanto tempo, o que crê ter sido possível apenas por esta ter à cabeça “nomes conhecidos pelas suas ideias avançadas”, referindo-se a César Porto, Luís da Mata e Adolfo Lima<sup>527</sup>. O actor e director da segunda temporada do Teatro Livre, António Pinheiro, é também da opinião que a crítica, “lançando os seus raios desapiedados e furibundos”<sup>528</sup>, havia precipitado o fim dos espectáculos. O poderoso crivo da crítica tinha, na opinião destes defensores do Teatro

---

<sup>525</sup> “Trabalhámos que nem mouros: pusemos peças interessantíssimas. Mas os jornais conservadores atiraram-se-lhes à ideia, à forma e até à interpretação, como gato a bofe, o que deu em resultado trabalharmos...para as cadeiras!” (ABRANCHES, Adelina, 1947, pp. 269-270).

<sup>526</sup> *Idem*, p. 271.

<sup>527</sup> *Idem*, p. 269.

<sup>528</sup> PINHEIRO, António, 1929, p. 117.

Livre, liquidado a existência da Sociedade, afastando das salas os públicos menos ousados. A luta fazia-se nos palcos, mas também nos jornais, onde a crítica teatral condicionava o sucesso das peças.

Dedicando um capítulo dos *Contos Largos* à sua passagem pelo Teatro Livre, o director e actor teatral António Pinheiro, responsável pela encenação das peças da segunda e terceira temporada, refere-se-lhe com “orgulho”. António Pinheiro sublinha a liberalidade com que foi tratado pela direcção da Sociedade, que “não se poupou nem furtou” às suas “exigência de encenação”. Para o actor, esta “tentativa *marcou* de um modo brilhante e digno de registo uma época nos anais do Teatro Português”<sup>529</sup>, havendo-se estreitado nela os laços entre empresários (os membros da Sociedade) e artistas: “Até hoje nunca tive Empresa a quem servisse, com intuits tão rasgados, que tão bem me soubesse compreender, onde tivéssemos unidade de vistas, que nunca me contrariasse, e para quem eu com tanto gosto e prazer trabalhasse.”<sup>530</sup>

Nas suas memórias, António Pinheiro transcreve, além de um fragmento do “Ramalhetinho de Baboseiras e partes adjacentes” publicado na revista *Humanidade*, o “curiosíssimo”<sup>531</sup> parecer da comissão elaboradora dos Estatutos e a carta de agradecimento que lhe foi enviada pela Sociedade no final da temporada. A carta traduz o reconhecimento da Sociedade pelo serviço prestado por António Pinheiro e pela sua equipa de actores e colaboradores. Assinada pela gerência, Adolfo Lima, César Porto, Luís da Mata e Severino de Carvalho, a carta agradece a dedicação e empenho dos actores envolvidos numa obra cujos intuits compreenderam<sup>532</sup>, estendendo-se o reconhecimento a todos os empregados do Teatro Ginásio, pela “boa vontade e zelo com que desempenharam os seus cargos, satisfazendo amavelmente todos os pedidos que se lhes fizeram”<sup>533</sup>. É de notar que a generosidade e o reconhecimento da Sociedade para com os seus colaboradores ultrapassavam a esfera da representação, prolongando-

---

<sup>529</sup> PINHEIRO, António, 1929, p. 113.

<sup>530</sup> *Idem*, p. 113.

<sup>531</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>532</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>533</sup> *Idem*, p. 117. Por sua vez, António Pinheiro expressou também o seu agradecimento aos seus colaboradores directos, em duas outras cartas, encontradas na documentação da Sociedade: ao actor Augusto Machado, pela “sua boa vontade e enorme sacrificio” e a Francisco Sales, pela “solicitude com que prontamente se prestou a substituir o contra-regra Joaquim Pereira. Datados de 30 de Junho de 1905 e de 23 de Junho de 1905, respectivamente, os manuscritos encontram-se no AHS, caixa XIII.

se ao trabalho dos autores, remunerados acima da média pelo seu trabalho, auferindo percentagens superiores às praticadas pelo teatro “normal”, ou seja, Nacional<sup>534</sup>.

Dos intervenientes nesta aventura teatral, sabemos que a maior parte, como Adolfo Lima e Emílio Costa, se manteve ligada ao movimento operário, contribuindo para a sua luta. Já Araújo Pereira, o actor e encenador dissidente da Sociedade e fundador do Teatro Moderno, continuou na busca da inovação estética, desenvolvendo vários trabalhos ao longo da sua vida. Destacamos aqui o teatro Juvénia, um projecto educativo que teve, tal como as experiências anteriores, uma vida breve (1924-1925). No Juvénia, sediado na Rua das Escolas Gerais, em Lisboa, Araújo Pereira propunha-se formar actores. Sem fins lucrativos, neste projecto pagavam aqueles que podiam, e para os que não podiam previa-se o apoio financeiro através da concessão de subsídios. Como referido por Maria Aparecida Ribeiro, ecoavam no Juvénia as ideais socialistas que tinham inspirado os teatros Livre e Moderno: não havia lugar a aplausos nem elogios individuais, para evitar a vaidade pessoal. Em termos técnicos e cénicos, os espectáculos, inspiravam-se claramente na estética de Antoine, incluindo a exibição de peças de carne crua na cena. Dada a falta de verbas e a excentricidade dos espectáculos, este teatro acabaria por se dissolver<sup>535</sup>.

Com a passagem do tempo, o Teatro Livre desvanecer-se-ia na memória teatral, um esquecimento ditado em parte pelo retumbante falhanço comercial da iniciativa, e à semelhança do que acontecera com o teatro de Antoine, em Paris. A falta de público, a que a responsabilidade da crítica não terá sido alheia, condicionou a experiência ao fracasso de uma iniciativa que se queria de ideias e não de comércio. As regras do mercado - e não desconsiderando o valor artístico muito desigual das peças<sup>536</sup>, manifesto sobretudo na terceira temporada - tinham liquidado uma experiência que se pretendeu renovadora do teatro português. Em 1904 perguntava-se no *Diário Ilustrado*, se era com peças como ...*Amanhã* que o Teatro Livre tencionava continuar a apresentar-

---

<sup>534</sup> “Os nossos leitores estimarão, por isso, saber como nas relações com os autores o Teatro Livre procura chamar a si originais portugueses, cujos direitos são pagos por uma tabela de percentagens superior a usual e, especialmente, à do teatro normal que deveria ser – mas não é – aquele onde melhor se retribuisse o trabalho dos autores dramáticos. Assim, comparando as suas tabelas, vemos: em ambas, a percentagem recai sobre a receita líquida geral, mas, ao passo que pelo decreto de 1898, no normal a percentagem é de 2, 5, 8 e 12 % para os originais em respectivamente, 1, 2, 3 e 4 ou mais actos, no Teatro Livre é de 5, 10, 15 e 20 %, correlativamente; ou seja, mais de o dobro para dois, e quase o dobro para três e quatro actos.” («Teatros» in *O Mundo*, 8 de Junho de 1905, p. 2).

<sup>535</sup> “Como Antoine, o amor de Araújo Pereira pelo teatro, colocando-o acima de tudo e de todos, acabou por fazer morrer a iniciativa.” (RIBEIRO, Maria Aparecida, 2001, p. 322).

<sup>536</sup> *Idem*, p. 349.

se “ao mercado”<sup>537</sup>. O mal entendido residia no facto de que o Teatro Livre não nascera para se apresentar ao mercado, mas para se impor às consciências.

Talvez o maior dos idealismos do Teatro Livre tivesse sido o de ter imaginado que poderia criar novas audiências e transformar as antigas através de uma democratização dos consumos e dos conteúdos culturais, e assim vencer a lógica comercial que presidia à indústria teatral. Enganavam-se os seus dinamizadores, que veriam a experiência morrer à terceira temporada. Ainda assim, a aventura havia marcado a cena nacional pela revelação de novos talentos, ao nível dos autores e dos actores, como Luciano de Castro e Manuel Laranjeira. Contudo, e em nosso entender, o seu maior mérito foi o de desafiar abertamente a estética convencional e o de questionar o sistema político e social vigente, que essa mesma estética naturalizava nos seus enredos e personagens.

### **Considerações finais e hipóteses de investigação.**

O insucesso comercial do Teatro Livre havia ditado o seu fim. A referida desigualdade da qualidade das peças aliada a acção corrosiva da crítica havia afastado o público dos espectáculos. As peças encenadas pelo Teatro Livre, diversas em temas e estilo mas unidas por uma mesma matriz revolucionária, não agradaram, decerto, à “maioria do público burguês e citadino”<sup>538</sup>, mais acostumado aos dramas históricos e românticos a às operetas cómicas. A hegemonia da sensibilidade burguesa, manifesta na crítica e no público, determinou o fim de espectáculos que retratavam quem não os podia ver. O plano de democratização cultural, que parecia, pelo menos ao nível dos conteúdos, “angustiar”<sup>539</sup> a burguesia, falhara. Talvez se a democratização dos conteúdos tivesse sido acompanhada por uma efectiva democratização dos públicos, por

---

<sup>537</sup> «Lisboa no Teatro. O Teatro Livre no Príncipe Real» in *Diário lustrado*, 9 de Março de 1904, p. 2.

<sup>538</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra, 1983, p. 871.

<sup>539</sup> Jacques Rancière identifica um sentimento de angústia nas elites burguesas face à democratização cultural: “Esta era de facto a grande angústia das elites do século XIX: a angústia perante a circulação dessas formas inéditas de experiência vivida, capazes de dar a qualquer indivíduo que passa na rua, a qualquer visitante ou qualquer leitor os materiais susceptíveis de contribuir para a reconfiguração do seu mundo vivido (...) E claro está que esse pânico tomou a forma de solicitude paternal em relação à pobre gente cujos cérebros frágeis eram incapazes de dominar essa multiplicidade. Dito de outro modo, essa capacidade de reinventar as vidas foi transformada em incapacidade de julgar situações.” (RANCIÈRE, Jacques, 2010, pp. 70-71).



meio da criação de raiz de um teatro popular, o desfecho do Teatro Livre tivesse sido outro. Nunca o saberemos. Porém, é de aceitar que neste combate entre uma cultura conservadora e uma cultura transformadora venceu a primeira.

A investigação que realizámos, apesar de nos ter permitido traçar um retrato bastante completo da Sociedade Teatro Livre, objecto de estudo deste trabalho, não esgota a problemática de fundo: a dimensão conflitual da cultura. Seria pertinente investigar a existência de projectos similares e inscritos no conceito do teatro popular. Um périplo pela imprensa operária do primeiro quartel do século XX, permite-nos entrever que o teatro representava um papel importante nos tempos livres dos trabalhadores, um tempo utilizado nas associações e sociedade recreativas para a disciplina dos trabalhadores. A preocupação dos dirigentes associativos em manterem os seus associados longe dos vícios, como o álcool e o jogo, derivou numa multiplicação de actividades que visavam o enobrecimento do intelecto e do corpo proletário. Ao longo deste período, assistimos a uma proliferação de actividades educativas e culturais, da mesma estirpe daquelas desenvolvidas em várias frentes pelos dinamizadores do Teatro Livre, e que nos fazem supor a existência de uma cultura operária, ou mais correctamente, de culturas operárias, organizadas à margem dos circuitos oficiais, ou mesmo em sua oposição.

Nesta perspectiva, parece-nos pertinente deixar em aberto algumas questões, às quais procuraremos dar resposta numa futura investigação. Em primeiro lugar, perceber o papel que a intelectualidade próxima do movimento operário desempenhou nestes projectos. Esta foi uma das maiores questões que se nos colocou no decorrer da investigação. Provenientes de grupos sociais diversos, oscilantes entre a pequena e média burguesia e alguns sectores da elite operária - destacando-se aqui os tipógrafos, a aristocracia da aristocracia operária, uma classe que alguns autores têm abordado nos seus trabalhos<sup>540</sup> - estes agentes da intelectualidade integraram as lutas do proletariado, auxiliando-o na construção de uma cultura alternativa. Seria necessário um estudo que elaborasse uma sociologia desta intelectualidade específica para percebermos a evolução da natureza e da intensidade destas relações no tempo.

Em segundo lugar, indagar sobre o papel que desempenhou o teatro nestes universos culturais alternativos e na própria formação de uma consciência proletária.

---

<sup>540</sup> FONSECA, Carlos da, 1982; MEDEIROS, Fernando, 1982.

Havia que apurar a relação entre proletários e artes dramáticas numa tripla dimensão, esquematizada por Béatrice Picon-Vallin: operário enquanto espectador, personagem e actor<sup>541</sup>. Acrescentamos aqui uma quarta dimensão, a do operário autor, da qual é paradigmático o caso de Ernesto da Silva, ou dos mencionados autores do drama social oitocentista, Vieira da Silva e Silva e Albuquerque. O domínio da cultura escrita por parte dos elementos mais ilustrados das classes trabalhadoras, como os tipógrafos, autoriza-nos pensar que alguns se dedicassem à redacção de textos dramáticos. No campo da poesia, é conhecida a existência de muitas produções, quase todas sobre temas sociais e amanhã fraternos<sup>542</sup>. Tudo nos leva a crer que também no teatro encontraremos mais autores oriundos do proletariado. Naturalmente que sim. Também os operários eram capazes de reinventar o possível e de travar a luta em cena.

---

<sup>541</sup> VALLIN-PICON, Béatrice, 1987.

<sup>542</sup> *Poemas Operários (1850-1926)*, 1983.

## I. BIBLIOGRAFIA

### I.1. Enquadramento teórico:

BADIOU, Alain (2002), *Pequeno Manual da Inestética*, São Paulo, Estação Liberdade.

BOURDIEU, Pierre (1989), *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.

CABRAL, João de Pina (2000), «A difusão do limiar: margens, hegemonias e contradições» in *Análise Social*, vol. XXXIV (153), pp. 865-892.

FOUCAULT, Michel (1992), *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Graal.

EAGLETON, Terry (1976), *Criticism and Ideology*, Londres, NLB.

GRAMSCI, Antonio (1972), *A Formação dos Intelectuais*, Amadora, M. Rodrigues Xavier.

JAMESON, Fredric (1981), *The Political Unconscious: narrative as a social and symbolic act*, Nova York, Cornell University Press ITHACA.

KURZMAN, Charles, OWENS, Lynn (2002), «The Sociology of Intellectuals in *Annual Review of Sociology*, pp. 63-90.

LÖWY, Michael (1974), *Pour une Sociologie des intellectuels révolutionnaires : révolution politique de Lukacs (1909-1929)*, Paris, Presses Universitaires de France.

RANCIÈRE, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro.

SAPIRO, Gisèle (2009), «Modèles d'intervention politique des intellectuels : le cas français» in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°s 176-177, pp. 8-31.

TRINDADE, Luís (2008), *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O salazarismo entre a Literatura e a Política*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

## **I.2. Enquadramento histórico:**

ALVES, Ana Maria (1971), *Portugal e a Comuna de Paris*, Lisboa, Estampa.

CABRAL, Manuel Villaverde (1988), *Portugal na Alvorada do século XX: forças sociais, poder político e crescimento económico de 1890 a 1914*, Lisboa, Presença.

CABRAL, Manuel Villaverde (1977), «Situação do operariado nas vésperas da implantação da República» in *Análise Social*, vol. XIII (50), pp. 419-448.

CABRAL, Manuel Villaverde (1976), *O desenvolvimento do Capitalismo em Portugal no século XIX*, Porto, Regra do Jogo.

CANDEIAS, António (1994), *Educar de outra forma: a Escola Oficina nº 1 de Lisboa (1905-1930)*, Lisboa, Instituto de Inovação Educacional.

FONSECA, Carlos da (1982), «La Classe Ouvrière Portugaise: entre la Tradition et la Modernité» in *Utopie et Socialisme au Portugal au XIXe siècle : actes du colloque, Paris 10-13 Janvier 1979*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, pp.369-413.

FONSECA, Carlos da (s.d.), *História do Movimento Operário e das Ideias Socialistas em Portugal*, Mem- Martins, Publicações Europa América.

FRAZER, Ian (1985), «Socialisme et Lecture : la fondation des bibliothèques populaires (1861-1877)» in *Les Sauvages dans la Cité : auto-émancipation du peuple et instruction des prolétaires au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Champ Vallon, pp. 67-73.

FREIRE, João (2007), «Evoluções sociais no campo do associativismo» in *Sucesso e Insucesso: Escola, Economia e Sociedade*, org. Manuel Villaverde Cabral, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 299-320.

FREIRE, João (1992), *Anarquistas e Operários. Ideologia, ofício e práticas sociais: o anarquismo e o operariado em Portugal, 1900-1940*, Porto, Edições Afrontamento.

FREIRE, João, LOUSADA, Maria Alexandre (1982), «O neomalthusianismo na propaganda libertária» in *Análise Social*, vol. XVIII (72-73-74), pp. 1367-1397.

GRUZINSKI, Serge (1988), *La Colonisation de l'Imaginaire : sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.

LOPES, Maria Antónia (1998), «Os Pobres e a Assistência Pública» in *História de Portugal: O Liberalismo*, vol. VI, coord. Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque, Lisboa, Estampa, pp. 427-437.

MARQUES, A. H. de Oliveira (1991), «A Sociedade e as Instituições Sociais» in *Nova História de Portugal - Da Monarquia para a República*, vol. XI, dir. Joel Serrão e A. H. DE Oliveira Marques, Lisboa, Presença, pp. 187-239.

MATIAS, Maria Goretti, «As mulheres operárias: as tabaqueiras (1865-1890)» in *Boletim de Estudos Operários*, nº 9, Maio de 1986, pp. 7-30.

MEDEIROS, Fernando (1982), «Esquisse d'analyse des tentatives de réalisation d'une culture ouvrière» in *Utopie et Socialisme au Portugal au XIXe siècle : actes du colloque, Paris 10-13 Janvier 1979*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, pp. 415-448.

Ó, Jorge Ramos do (2003), *O Governo de Si Mesmo : Modernidade, pedagogia e encenação disciplinar do aluno liceal (último quartel do século XIX – meados do século XX)*, Lisboa, Educa.

OLIVEIRA, César (1973), *O Socialismo em Portugal (1850-1900)*, Porto, Edição do autor.

PALACIOS CEREZALES, Diego (2011), *Portugal à Coronhada: protesto popular e ordem pública nos séculos XIX e XX*, Lisboa, Tinta –da-China.

PEREIRA, Joana Dias (2008), *Sindicalismo Revolucionário: a história de uma Idéa*, Lisboa, Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.

PEREIRA, Nuno Teotónio (1994), «Pátios e Vilas de Lisboa, 1870-1930: a promoção privada do alojamento operário» in *Análise Social*, vol. XXIX (127), pp. 509-524

PROCACCI, Giovanna (1993), *Gouverner la Misère : la question sociale en France : 1789-1848*, Paris, Seuil.

RAMOS, Rui (2001), *A Segunda Fundação (1890-1926) - História de Portugal*, vol. VI, dir. José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa.

RODRIGUES, Edgar (1980), *O Despertar Operário em Portugal: 1834-1911*, Lisboa, Editora Sementeira.

RODRIGUES, Edgar (1977), *Breve História do Pensamento e das Lutas Sociais em Portugal*, Lisboa, Assírio e Alvim.

SÁ, Vítor de (1969), *A Crise do Liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas em Portugal (1820-1852)*, Lisboa, Seara Nova.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1979), «Sobre os intelectuais portugueses no século XIX (do Vintismo à Regeneração) in *Análise Social*, vol. XV (57), pp. 69-115.

SCOTT, Joan W. (1994), «A mulher trabalhadora» in *História das Mulheres – o Século XIX*, vol. IV, dir. Georges Duby e Michelle Perrot, Porto, Afrontamento, pp. 442-475.

SERRÃO, Joel (1982), «Du Socialisme Liberaire à l'Anarchisme» in *Utopie et Socialisme au Portugal au XIXe siècle : actes du colloque, Paris 10-13 Janvier 1979*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, pp. 331-368.

VENTURA, António (2000), *Anarquistas, Republicanos e Socialistas em Portugal: as convergências possíveis (1892-1910)*, Lisboa, Cosmos.

### **I.3. Questões da marginalidade:**

BASTOS, Susana Pereira (1997), *O Estado Novo e os Seus Vadios: Contribuições para o Estudo das Identidades Marginais e da Sua Repressão*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

BEAUNE, Jean-Claude (1985), «Images du mauvais pauvre - anti-travail et anti-éducation : la figure du vagabond au XIXe siècle» in *Les Sauvages dans la Cité : auto-émancipation du peuple et instruction des prolétaires au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Champ Vallon, pp. 184-201.

CHEVALIER, Louis (1984), *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX siècle*, Paris, Hachette.

CORBIN, Alain (1982), *Les Filles de Noce : misère sexuelle et prostitution (19<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Flammarion.

DAMON, Julien (1995), *Des hommes en trop : essai sur le vagabondage et la mendicité*, Paris, Éditions de l'Aube.

P.-LÉVY, Françoise (1981), *L'amour nomade : la mère et l'enfant hors mariage*, Paris, Éditions Seuil.

PAIS, José Machado (1983), «A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX» in *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), pp. 939-960.

SILVA, Susana (2007), «Classificar e silenciar: vigilância e controlo institucionais sobre a prostituição feminina em Portugal» in *Análise Social*, vol. XLII (184), pp. 789-810.

VAZ, Maria João (1998), *Crime e Sociedade: Portugal na segunda metade do século XIX*, Oeiras, Celta.

WALKOWITZ, Judith R. (1994), «Sexualidades Perigosas» in *História das Mulheres – o Século XIX*, vol. IV, dir. Georges Duby e Michelle Perrot, Porto, Afrontamento, pp. 402-441.

#### **I.4. Teatro e Literatura:**

ALMEIDA, Fernando António (1994), *Operários de Lisboa na Vida e no Teatro (1845-1870)*, Lisboa, Caminho.

AMIARD-CHEVREL, Claudine (1987a), «Introduction» in *L'ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours : cahiers théâtre Louvain*, n<sup>o</sup>s 58-59, Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle – CNRS, pp. 5-21.

BÉROUD, Sophie, RÉGIN, Tania (2002), «Introduction» in *Le Roman Social: littérature, histoire et mouvement ouvrier*, dir. Sophie Bérout, Tania Régin, Paris, Les Éditions de L'Atelier, pp. 9-23.

CABRAL Michelle Nascimento (2008), *Teatro Anarquista, Futebol e Propaganda: tensões e contradições no âmbito do lazer*, dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais.

CALHEIROS, Pedro (1988), «Zola et le Naturalisme Portugais» in *Le XIXe siècle au Portugal – Histoire – Société – Culture – Art : actes du colloque, Paris, 6-7-8-Novembre 1987*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, pp. 123-161.

CRUZ, Duarte Ivo (1983), *Introdução à História do Teatro Português*, Lisboa, Guimarães Editores.

CUNHA, Norberto (1997), *Génese e Evolução do Ideário de Abel Salazar*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

EBSTEIN, Jonny (1987), «Un rêve de fraternité et de justice futures» in *L'ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours : cahiers théâtre Louvain*, n°s 58-59, Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle – CNRS, pp. 63-77.

GOLDMAN, Emma (1969), «The Modern Drama: a powerful disseminator of radical thought» in *Anarchism and other essays*, Nova York, Dover Publications.

GREANEY, Patrick (2008), *Untimely Beggar : poverty and power from Baudelaire to Benjamin*, Minneapolis – Londres, University of Minnesota Press.

ISOLA, Gianni (1991), «La ribalta socialista in Italia tra Otto e Novecento» in *Ventesimo Secolo: Rivista di Storia Contemporanea*, n° 2-3, Maio-Dezembro, pp.387-411.

IVERNEL Phillipe (1991), «Estetica del teatro d'intervento proletario in Europa (1863-1939) in *Ventesimo Secolo: Rivista di Storia Contemporanea*, n° 2-3, Maio-Dezembro, pp.371-386.



IVERNEL, Phillipe (1987), «Aux origines du mouvement ouvrier : le debat theatral dans la social-democratie allemande avant la Première Guerre Mondiale» in *L'ouvrier au théâtre de 1871 a nos jours : cahiers théâtre Louvain*, n°s 58-59, Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle – CNRS, pp. 25-45.

LUKÁCS, Georg (1972), *Studies in European Realism: a sociological survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and others*, Londres, Merlin Press.

MACCOLL, Ewan, COSGROVE, Stuart (1985), *Theatres of the Left: 1880-1935. Workers' Theatre Movements in Britain and America*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

MARTOCQ, Bernard (1985), *Manuel Laranjeira et son Temps (1877-1912)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais.

MARTOCQ, Bernard (1983), «Du "Théâtre Libre" au "Teatro Livre" : l'expérience de Manuel Laranjeira.» in *Separata do Colóquio «Les rapports culturels et litteraires entre le Portugal et la France»*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, pp. 503-514.

MEYER-PLANTUREUX, Chantal (2006), «Avant-propos » in *Théâtre Populaire : enjeux politiques. Des Jaurès à Malraux*, dir. Chantal Meyer-Plantureux, Paris, Éditions Complexe, pp. 11-12.

MOISSAND, Jeanne (2011), «Entre Tréteaux et Barricades : théâtre et mobilisation ouvrière à Barcelone, 1868-1909» in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°s 186-187, pp. 42-57.

NETO, Vítor (2000), «Abel Botelho : quadros de Patologia Social» in *Revista de História das Ideias*, volume 21, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias – Faculdade de Letras de Coimbra, pp. 261-306.

PEREIRA, José Carlos Seabra Pereira (1983), «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)» in *Análise Social*, vol. XIX, (77-78-79), pp. 845-873.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1982), «Autour de la thématique politique et de l'engagement dans la littérature portugaise: de l'Ultimatum au Régicide» in *Utopie et Socialisme au Portugal au XIXe siècle : actes du colloque, Paris 10-13 Janvier 1979*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, pp. 1-89.

PICON-VALLIN, Béatrice (1987), «L'ouvrier spectateur, acteur et personnage» in *L'ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours : cahiers théâtre Louvain*, n°s 58-59, Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle – CNRS, pp. 97-133.

REBELLO, Luiz Francisco (2010), *Três Espelhos: uma visão panorâmica do Teatro Português do Liberalismo à Ditadura (1820-1926)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

REBELLO, Luiz Francisco (2005), «Um duplo centenário: o “Teatro Livre” e o “Teatro Moderno”» in *Sinais de Cena*, n° 3, pp. 57-60.

REBELLO, Luiz Francisco (1984), *100 anos de Teatro Português (1880-1980)*, Porto, Brasília Editora.

REBELLO, Luiz Francisco (1978), *O teatro naturalista e neo-romântico: 1870-1910*, Lisboa, Biblioteca Breve, vol. XVI – Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

REBÉRIOUX, Madeleine (1991), «Teatro operaio, popolare, rivoluzionario...: la polémica sui concetti.» in *Ventesimo Secolo: Rivista di Storia Contemporanea*, n° 2-3, Maio-Dezembro, pp.359-370.

RESZLER, André (1977), *A Estética Anarquista*, Braga, Editora Eros.

RIBEIRO, Maria Aparecida (2001), «O Teatro Naturalista: da teoria à prática» in *História da Literatura Portuguesa – O Realismo e o Naturalismo*, vol. V, dir. Carlos Reis, Lisboa, Alfa, pp. 309-359.

RIBEIRO, Maria Aparecida (1994), «Realismo e Naturalismo» in *História Crítica da Literatura Portuguesa – Realismo e Naturalismo*, vol. VI, coord. Carlos Reis, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 274-313.

RODRIGUES, Pedro Caldeira (2011), *O Teatro de Revista e a I República: Ernesto Rodrigues e «A Parceria (1912-1926)»*, Lisboa, Fundação Mário Soares – Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

ROUSSOU, Matieu (1954), André Antoine, Paris, L'Arche Éditeur.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1978), «Para a análise das ideologias da burguesia. II: O “drama social” in *Análise Social*, vol. XIV (53), pp. 39-80.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1965), «O Teatro de Actualidade no Romantismo Português (1849-1875)» in *Separata da Revista de História Literária de Portugal*, vol. II – 1964, Coimbra, Coimbra Editora, pp.127-198.

TUPIN-SUREL, Monique (1987a), «Une écriture dramatique au service de La Socialiste» in *L'ouvrier au théâtre de 1871 a nos jours : cahiers théâtre Louvain*, n°s 58-59, Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle – CNRS, pp. 46-62.

TUPIN-SUREL, Monique (1987b), «Regards d'Hommes, écritures de femmes, l'ouvrière aux deux visages avant 1914» in *L'ouvrier au théâtre de 1871 a nos jours : cahiers théâtre Louvain*, n°s 58-59, Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle – CNRS, pp. 78-96.

VARGAS, Maria Thereza (1980), *Teatro operário da cidade de S. Paulo*, S. Paulo, IDART.

VINDT, Gérard, «Le roman de l'utopie sociale :Édouard Bellamy, William Morris, Émile Zola» in *Le Roman Social: littérature, histoire et mouvement ouvrier*, dir. Sophie Bérout, Tania Régis, Paris, Les Éditions de L'Atelier, pp. 59-69.

WAGNIART, Jean-François (2002), «Miséreux et vagabonds à la fin du XIXe siècle : Jules Vallès, Charles-Louis Philippe...» in *Le Roman Social: littérature, histoire et mouvement ouvrier*, dir. Sophie Bérout, Tania Régis, Paris, Les Éditions de L'Atelier, pp. 25-38.

## **II. FONTES**

### **II.1. Documentação da Sociedade Teatro Livre (espólio Pinto Quartim)**

Cartaz concurso tournée Verão de 1905, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

Copiador de Correspondência (ms, 1902-1905), esp. PQ, AHS, caixa XIII.

Escritura da Sociedade Cooperativa de Responsabilidade Limitada Teatro Livre, 1902, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

Estatutos da Sociedade Teatro Livre, 1902, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

Folha volante Sociedade Teatro Livre, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

Parecer da Comissão Elaboradora dos Estatutos, 1902, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

Peças lidas para o repertório do Teatro Livre (ms, s.d.), esp. PQ, AHS, caixa XIII.

Primeira récita (ms, s.d.), esp. PQ, AHS, caixa XIII.

Propostas de sócios do Teatro Livre (1 a 157), esp. PQ, AHS, caixa XIII.

Recomendações para espectáculo, 1904, esp. PQ, AHS, caixa XIII.

Relatórios de Contas (1902-1903, 1903-1904, 1904-1905), esp. PQ, AHS, caixa XIII.

### **II.2. Ensaios, brochuras, memórias e outras fontes impressas:**

«Comité pour la création du Théâtre Populaire. Lettre au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (1899)» (2006) in *Théâtre Populaire : enjeux politiques. Des Jaurès à Malraux*, dir. Chantal Meyer-Plantureux, Paris, Éditions Complexe, pp. 42-44.

*Poemas Operários : 1850 :1926* (1983), prefácio e organização Maria Filomena Mónica, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

ABRANCHES, Adelina (1947), *Memórias de Adelina Abranches*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

- AICARD, Jean (1908), *Teatro Livre: opiniões*, Lisboa, Tipografia do Comércio.
- ANTOINE, André (1996), «Conversa sobre a encenação» in BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine, SCHERER, Jacques, pp. 366-370.
- BJØRNSON, Bjørnstjerne (1962), «Discurso de agradecimento pronunciado por Bjørnstjerne Bjørnson» in *Além das Forças: duas peças*, introdução de A. Jolivet Editora Delta, Rio-de-Janeiro, pp. 23-29.
- CÉSAR, Oldemiro, JÚNIOR, Rocha (1914), *O Teatro em Fralda: apontamentos de dois jornalistas malcriados*, Lisboa, Livraria Ventura Abrantes.
- DIAS, Carlos Malheiro (1905), *Cartas de Lisboa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira.
- FIGUEIREDO, Romualdo (1904), *Alguma Coisa sobre o Teatro Português*, Lisboa, Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso.
- FONSECA, Ângelo da (1902), *Da prostituição em Portugal*, Porto, Tipografia Ocidental.
- JAURÈS Jean (2006), «Le Théâtre Social» in *Théâtre Populaire : enjeux politiques. Des Jaurès à Malraux*, dir. Chantal Meyer-Plantureux, Paris, Éditions Complexe, pp. 77-84.
- LARANJEIRA, Manuel (1993a), «Correspondência» in *Obras de Manuel Laranjeira*, vol. I, notas, organização e prefácio de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Asa, pp. 319-495.
- LARANJEIRA, Manuel (1993d), «Escritos de Teoria, Estética e Crítica de Literatura, Teatro a Artes» in *Obras de Manuel Laranjeira*, vol. II, notas, organização e prefácio de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Asa, pp. 259-416.
- LIMA, Adolfo (1914), *O Teatro na Escola*, Lisboa, Guimarães e C<sup>a</sup> Editores.
- LIMA, Adolfo, Caderno de Apontamentos (ms. 1898), espólio Deolinda Lopes Vieira, AHS, caixa I.

MADUREIRA, Joaquim (1905), *Impressões de Teatro (cartas a um provinciano & Notas sobre o Joelho)*, Lisboa, Ferreira & Oliveira Lda. Editores.

MOREL, Eugène (2006), «Le projet Morel» in *Théâtre Populaire : enjeux politiques. Des Jaurès à Malraux*, dir. Chantal Meyer-Plantureux, Paris, Éditions Complexe, pp. 45-66.

PINHEIRO, António (1929), *Contos Largos (impressões da vida de teatro)*, Lisboa, Tipografia Costa Sanches.

PINTO, Júlio Lourenço (1996), *Estética Naturalista*, introdução de Guilherme Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

POTTECHER, Maurice (2006), «Le Théâtre du Peuple» in *Théâtre Populaire : enjeux politiques. Des Jaurès à Malraux*, dir. Chantal Meyer-Plantureux, Paris, Éditions Complexe, pp. 29-41.

QUEIROZ, Eça de (2004), *As Farpas*, coordenação e introdução de Maria Filomena Mónica, Cascais, Principia.

SILVA, Ernesto da (1902), *Teatro Livre & Arte Social*, Lisboa, Tipografia do Comércio.

ZOLA, Émile (1983), *Germinal*, Lisboa, Círculo de Leitores.

ZOLA, Émile (1923), *Le Naturalisme au Théâtre*, Paris, Fasquelle Éditeur.

### **II.3. Dramaturgia:**

BOUTET, Frédéric (1905), *Às Vítimas: peça em 1 acto*, Lisboa, Novos Horizontes.

CARVALHO, Coelho de (1904), «Prefácio» in *Casamento de Conveniência*, Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira.

LARANJEIRA, Manuel (1993b), ... *Amanhã (Prólogo Dramático)* in *Obras de Manuel Laranjeira*, vol. I, organização e prefácio de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Asa, pp. 37-102.

LARANJEIRA, Manuel (1993c) *Às Feras in Obras de Manuel Laranjeira*, vol. I, organização e prefácio de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Asa, pp. 103-151.

SILVA, Ernesto da (1903), *Em Ruínas: peça em 3 actos*, Lisboa, Biblioteca de Educação Nova.

#### **II.4. Publicações Periódicas:**

*Amanhã*, Lisboa, 1909.

*Caixeiro (O)* – *órgão dos caixeiros do Comércio e Indústria, semanário independente*, Lisboa, 1900-1905.

*Correio da Noite (O)*, 1904-1908.

*Defensor do Trabalho (O)*, Lisboa, 1863.

*Diário de Notícias*, Lisboa, 1904-1908.

*Diário Ilustrado – regenerador-liberal*, Lisboa, 1904-1908.

*Folha Nova (A)*, Lisboa, 1905.

*Gráfico (O)*, Lisboa, 1908.

*Greve (A)* - *Diário de manhã propriedade do Grupo de Propaganda Social*, Lisboa, 1908.

*Humanidade (A)* – *quinzenário de propaganda e de crítica*, Lisboa, 1905-1906.

*Liberal (O)*, Lisboa, 1904-1908.

*Luta (A)* – *diário socialista*, Lisboa, 1900-1908.

*Mundo (O)*, Lisboa, 1900-1908.

*Novidades*, Lisboa, 1904-1908.

*Obra (A)* – *órgão dos carpinteiros civis e do operariado em geral*, Lisboa, 1900-1905.

*Radical (O)*, Lisboa, 1908.

*Revista Nova*, Lisboa, 1901-1902.

*Século, (O)*, Lisboa, 1903-1908.

*Vanguarda (A)*, Lisboa, 1900-1908.